Der Rhythmus des französischen Verses

Franz Saran

DER RHYTHMUS
DES
FRANZÖSISCHEN VERSES

VON

FRANZ SARAN
PRIVATDOZENT AN DER UNIVERSITÄT HALLE

HALLE A. D. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1904

S. 1—35 ist bereits in den Forschungen zur romanischen Philologie, Festgabe für Hermann Suchier, Halle, Niemeyer 1900 gedruckt (S. 539—573).

HERMANN SUCHIER

GEWIDMET

Inhalt.

Statistik.

Ergebnisse.

Seit Jahrhunderten erfreuen sich die Franzosen einer reichen und wertvollen Dichtung. Gerade im 19. Jahrhundert haben Virtuosen der metrischen Form ihre Zeitgenossen zur Bewunderung hingerissen und tun es noch; in Schule und Haus, in Zirkeln und auf der Bühne, werden Verse gelesen, recitiert und deklamiert. Aber trotz alledem sind die Theoretiker uneinig über die Beantwortung der Frage: welches ist der Rhythmus des französischen Verses?

Man hört und liest Urteile, die sich völlig widersprechen. In ein und derselben Versart werden die allerverschiedensten Metra gefunden, man stellt ganz abweichende Grundsätze auf, Verse vorzutragen; kurz es herrscht jetzt sowohl in Frankreich wie im Ausland über die Grundlage der französischen Verskunst allgemeine Unsicherheit.

Es könnte scheinen, als ob das Problem und seine Lösung nur eine innere Angelegenheit der französischen Metrik wäre. Aber dem ist nicht so. In den übrigen romanischen Sprachen, der provenzalischen, italienischen, spanischen, portugiesischen, finden wir dieselben rhythmischen Gesetze beobachtet wie im Französischen. Dort ist man darum ebenso im unklaren wie hier. Damit erweitert sich der Bereich einer Theorie des französischen Verses sehr bedeutend. Den romanischen Formen sind ferner bestimmte der lateinischen Dichtung des Mittelalters nahe verwandt, nämlich eine gewisse Klasse der sogenannten *rhythmi* (Gegensatz: die *metra*). Man weiss, wie seit den bekannten Arbeiten W. Meyers auch über diese Verse die Ansichten schwanken. Die Dinge liegen ganz ähnlich wie im Französischen. Und was für das mittelalterliche Latein gilt, das gilt zugleich für das Griechische derselben Zeit, worauf Meyer ebenfalls sein neues Prinzip angewendet hat, gilt auch, wie mir scheint, für das Syrische, wo Grimme[1]) W. Meyers Spuren folgt.

[1]) H. Grimme, Der Strophenbau in den Gedichten Ephraems des Syrers, Freiburg i. S. 1893.

So reicht das Problem, welches die französischen Metriker neuerdings sehr beschäftigt, über die besondere Rhythmik hinaus. Es rührt an das Gebiet der allgemeinen Rhythmik. Deshalb gerade unternehme ich die folgende spezielle Untersuchung.

Dieses Problem lässt sich so ausdrücken: giebt es in der Verskunst ausser dem quantitierenden und dem accentuierenden System noch ein drittes, das von beiden verschieden ist, aber ihnen durchaus gleichwertig zur Seite steht, und wie wird darin im einzelnen Fall die rhythmische Gliederung des Verses hergestellt?

Die Antike arbeitete bekanntlich Metrum und Sprache so in einander, dass die Quantität der Silben (richtiger: ihre Dehnbarkeit) das Mittel wurde, das Metrum auszuprägen und dadurch die Gliederung des Verses anzudeuten. In den germanischen Dichtungen leistet dasselbe von je her der (grammatische) Sprachaccent, da im Germanischen die rhythmischen und accentuellen Gruppen des Verses zusammenfallen müssen. Neuerdings neigt man dazu, diese beiden Weisen, nach denen sich Sprache und Metrum verhalten können, als die beiden einzigen anzusehen, die überhaupt möglich seien. Aber sind sie es wirklich? Den Beweis dafür, dass andere Möglichkeiten ausgeschlossen sind, hat niemand erbracht. Die allgemeinen Betrachtungen und dogmatischen Behauptungen, die man statt dessen vorträgt, täuschen über die Lücke in der metrischen Erfahrung nicht hinweg.

Ich persönlich bin mit anderen Forschern[1]) überzeugt, dass es in der Tat eine dritte Art giebt, Metrum und Sprache zu verbinden. Sie heisse die alternierende.[2]) Ihr Wesen ist, dass in den Versen weder die Silbenquantität noch der (grammatische) Wortaccent beachtet werden, dafür aber Hebung und

---

[1]) Ähnliches sprechen aus Js. Voss (vgl. unten § 2) und R. Westphal (Theorie III[1], S. 36 f.). Ganz klar Rochat (Lemckes Jahrbuch XI, S. 65 ff.).

[2]) 'Alternierende Verse', 'alternierendes Metrum', 'alternierendes Prinzip' sage ich, wie man — vgl. J. C. A. Heyse's Fremdwörterbuch, 17. Aufl. — von 'alternierendem Fieber' spricht. Ich gebe zu, dass der von mir gewählte Ausdruck sprachlich nicht ganz richtig ist. Denn streng genommen 'alternieren' nur die Silben im Verse. Aber der Ausdruck 'alternierend' hat den Vorzug kurz zu sein und tritt den älteren Begriffsworten 'quantitierend, accentuierend' verständlich an die Seite. Man gebe der Verbindung 'alternierender Vers' die Bedeutung 'mit Alternation im Innern' und sage statt 'alternierendes Prinzip' lieber 'Alternationsprinzip'. Dann lässt sich meine Terminologie wohl ertragen.

Senkung, streng einsilbig gehalten, regelmässig mit einander abwechseln.

Es ist der Zweck dieser Arbeit, die Silbenalternation als Prinzip der französischen Versdichtung nachzuweisen. Für die übrigen romanischen Sprachen braucht der Beweis dann wohl nicht wiederholt zu werden. Gewis auch nicht für das Spätlateinische. Doch könnte er für die lateinische Verspoesie des Mittelalters, so weit sie nicht quantitierend ist, auf dieselbe Weise erbracht werden, als es in diesem Buche für das Französische geschieht. Nur müsste man dabei noch fragen, ob nicht im mittelalterlichen Latein neben alternierenden Versen auch echt accentuierende (nach germanischem Prinzip) vorhanden sind. Denn es liesse sich doch denken, dass z. B. Deutsche das Latein nach den Gesetzen ihrer Sprache und Verskunst behandelt hätten.[1]) Die nicht-quantitierenden Verse des Spätlateinischen wären dann teils 'alternierend', teils 'accentuierend'.

Ich hoffe auch, in diesem Buch den Nachweis liefern zu können, dass sogar die germanischen Sprachen der Alternationstechnik nicht schlechthin widerstreben. Jedenfalls ist sie von deutschen Dichtern des 15.—17. Jhs. (Meistersinger, Seb. Brant, H. Sachs, Weckherlin[2]) u. a.) mit Glück angewendet worden. Deren Verse verdienen den schlechten Ruf, in dem sie stehen, durchaus nicht. Sie sind z. T. sogar ganz vortrefflich.

Ist das Alternationsprinzip erwiesen, so ist zugleich die vielbesprochene 'schwebende Betonung'[3]) gerettet. Sie wird neuerdings von den Metrikern sehr angefeindet. Der Ausdruck, den K. Lachmann eingeführt hat, ist freilich nicht glücklich, da er das Wesen der Sache nicht genau genug bezeichnet. Aber gegen den Sinn, den man im Allgemeinen mit dem Kunstausdruck verbindet, lässt sich meiner Überzeugung nach nichts einwenden. Bei der Alternationstechnik kann man jedenfalls 'schwebende Betonung' nicht entbehren. Hier muss man sie anerkennen.

Um die Frage nach dem Rhythmus des französischen Verses zu beantworten, ist zweierlei klar zu legen. Erstens: wo liegen im Verse die rhythmischen Gipfel (Hebungen, *temps forts,* Icten, Thesen, auch Arsen genannt), und nach welchem Prinzip sind sie angeordnet? Zweitens: welches sind die Typen, die die

[1]) Vgl. Carmina Burana ed. Schmeller Nr. 100 ff.

[2]) Siehe unten § 6. [3]) Siehe die Nachträge.

rhythmische Gliederung einer jeden Versgattung und -art aufweist? Wie überall lässt sich auch für das Französische auf die erste Frage eine bestimmte, allgemein giltige Antwort geben; sie zu finden sei die Aufgabe des ersten Teiles dieser Arbeit. Die andere ist nur durch umfassende Statistiken für jede einzelne Versgattung und -art zu beantworten. Dies im vollen Umfange zu tun, ist hier weder möglich noch nötig. Es genüge den Weg zu bahnen, indem für einen bedeutenden Vers, den epischen Alexandriner der Karlsreise und den klassischen der Athalie Racines, die Typen ermittelt werden. Dies soll der zweite Teil leisten.

I. Die Hebungen des französischen Verses.

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

§ 1. Die altnationale französische Verslehre und ihre Ergebnisse.

Litteratur.

Ernest Langlois, De artibus rhetoricae rhythmicae sive de artibus poëticis in Francia ante litterarum renovationem editis, quibus versificationis nostrae leges explicantur. Thesis, Parisiis 1890. Heinrich Zschalig, Die Verslehren von Fabri, du Pont und Sibilet. Ein Beitrag zur älteren Geschichte der französischen Poetik. Diss. Heidelberg 1884. Th. Rucktäschel, Einige artes poëticae aus der Zeit Ronsards und Malherbes. Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Poetik des 16. und 17. Jahrh. Diss. Leipzig 1889. Edm. Stengel, Romanische Verslehre. Gröbers Grundriss II, 1, 2ff.

Jemand, der Verse zergliedern will, muss erst wissen, wo ihre rhythmischen Gipfel liegen. Denn der Rhythmus eines Verses wird nur dadurch bemerklich, dass gewisse Silben andern dem Gewicht nach übergeordnet d. h. rhythmisch gehoben werden. Durch welche Mittel es im einzelnen Falle geschieht, lehrt die allgemeine Rhythmik.

Die genaue Antwort auf diese erste und wichtigste Frage jeder wissenschaftlichen Metrik wird man naturgemäss in der altüblichen nationalen Verslehre der Franzosen suchen. Man wird hoffen, daselbst auch das Wesentliche über die feinere Gliederung der Verse zu erfahren. Aber ein Blick auf die Entwicklung der nationalfranzösischen Lehre zeigt, dass dort wenig zu finden ist.

Dichtung ist eher da als ihre Theorie, die Poetik; der Vers früher als seine Theorie, die Metrik. Einfache, kunstlose Formen

stehen überall am Anfang auch der reichsten litterarischen Entwicklung und werden zunächst ohne sonderliches Nachdenken gebraucht und überliefert. Werden dann die Kunst und die Künstler geschätzt, gesucht und begünstigt, so verfeinert sich die Kunstübung und zugleich der Geschmack. Ihn zu befriedigen und andererseits das Können zu steigern, denkt man über Technik nach und entdeckt allmählich Mittel und Wege, sich im Ästhetischen immer mehr zu verbessern. Zunächst gewinnt man eine Anzahl praktischer Regeln. Diese pflegen negativ und positiv zu sein: die negativen lehren gewisse Fehler vermeiden, die positiven bestimmte Wirkungen hervorbringen. Der Schatz solcher Erkenntnisse wird durch die Jahrhunderte weiter gegeben, bald vermehrt, bald auch vermindert, je nach der Entwicklung der Kunst und des Geschmacks.

Dergleichen Lehren, die aus dem Bedürfnis der Kunstübung hervorgehen, haben in allen Litteraturen den gleichen Charakter. Was für den Künstler bequem zu machen ist und ihm selbstverständlich erscheint, bleibt unbeachtet. Nur das Seltene, leicht zu verfehlende, das Schwierige reizt zur Betrachtung. Deshalb mangelt solchen Vorschriften streng systematischer Zusammenhang. Das einzelne Kunstwerk, die einzelne Gattung steht im Vordergrund; daran wird alles besondere angeknüpft.

Je mehr Formen die Übung hervortreibt, um so mehr bereichert sich der Inhalt jener einfachen Kunstlehre. Aber nicht jeder Künstler gelangt dazu, jede dieser Regeln anzuwenden. Der Liederkomponist bedarf nur derjenigen, die in sein Gebiet fallen; der Epiker und Dramatiker eignet sich diejenigen an, die ihn in seiner Kunst unterstützen.

Diesen rein praktischen, man kann sagen handwerksmässigen Standpunkt haben zweifellos auch die frühsten romanischen Kunstlehren eingenommen.[1]) Die ältesten bekannten französischen Handbücher, die noch zu besprechenden Arbeiten des Jacobus Magnus und Deschamps, lassen deutlich auf so primitiven Ursprung schliessen, wenngleich sie selbst schon höheren Ansprüchen genügen möchten. Die provenzalischen Leys d'amors behaupten geradezu (I, S. 1), s i e erst brächten die Regeln und Lehren zur allgemeinen Kenntnis, die von den alten

[1]) Vgl. F. Wolff, Studien z. Geschichte d. spanischen und portugiesischen Nationallitteratur S. 236 f.

Trobadors geheim gehalten worden seien, mit andern Worten, die ehedem nur in Künstlerkreisen überliefert wurden, also nicht in Kompendienform, mindestens nicht weiter, bekannt waren.

Jene alte, unwissenschaftliche Arbeit bot immerhin wertvolle Erkenntnisse. Man wusste, dass das Lied in Strophen (prov. *cobla*, afrz. *couple*), die Strophe in Verse (prov. *bordo*, afrz. *vers*, *baston*, *ligne*) zerfiel. Letztere zu trennen, war der Endreim (prov. *rim*, afrz. *rime*, *rithme*) das Mittel: denn jeder Teil der Strophe, der mit einem Reim endete, war eben ein Vers. Der Reim schied ferner die Verse in männliche (*masculins*) und weibliche *féminins*) und machte es möglich, die Gedichtformen (*rithmes*) genauer zu beschreiben, die man vorher nur allgemein nach ihrem Gebrauch oder Wesen benannte (prov. *balada*, *dansa*, afrz. *ballade*, *danse* 'Tanzlied'; prov. *tenso* 'Streitlied'; prov. *sirventes*, afrz. *sirventois* 'Dienstlied'; prov. *pastorela*, afrz. *pastourelle* 'Hirtenlied'.) Weniger umständlich war die Gliederung der Epen. Das Stück, durch dessen Wiederholung das Ganze zu Stande kam, war der Vers. Die Poesie der alten Heldenepen kannte anfänglich nur eine typische Form und benannte diese darum nicht besonders. Später kam eine neue in Gebrauch. Sie erhielt nach dem Stoff, durch den sie besonders bekannt wurde, den unterscheidenden Namen 'Alexandriner' (*vers Alexandrin*).

Aber man ging in der Zerlegung weiter.[1]) Auch der Vers erwies sich als zusammengesetzt. Wie das Lied in Strophen, die Strophe in Reimstücke (Verse) zerfiel, so weiter der Vers in Silben, die man genau zählte. Mittels der Silbenzählung konnte man den Vers nun besser beschreiben, als es durch Namen wie 'Alexandriner' möglich war. Man unterschied Acht-, Zehn-, Zwölfsilbler u. s. w. Auch auf den Verseinschnitt (prov. *pausa*) des Zehn- und Zwölfsilblers wurde geachtet und bemerkt, dass an dieser Stelle, wie überhaupt am Schluss, der (grammatische) Wortaccent gewahrt werde.[2])

Offenbar enthält die hier geschilderte Kunstlehre der ältesten Zeit viele Bestimmungen, die unmittelbar den Rhythmus der Kunstwerke und den des einzelnen Verses angehen: Erkenntnis der Silbe als rhythmisches Element, feste Silbenzahl der Verstypen, Gliederung gewisser Verse durch den Einschnitt, Tonsilben und damit einen, wenn auch unsicheren, Hinweis auf

[1]) Vgl. Leys d'amors I, S. 12. [2]) Leys I, S. 136.

das Verhältnis von Metrum und Sprache, männliche und weibliche Schlüsse u. a. m. Im Ganzen jedoch richtete man seine Aufmerksamkeit zunächst nur auf das Äusserliche am Verse. Was heute als Versrhythmus bezeichnet wird, war für den alten Theoretiker überhaupt kein Problem. Soweit ich nachkommen kann, hatte im Mittelalter nur der Verfasser der provenzalischen Leys d'amors ein freilich ganz unbestimmtes Gefühl dafür, dass der Eindruck eines Verses ausser von Silbenzahl, Reim, Cäsur u. s. w. noch von etwas anderem abhänge: in seiner Forderung einer *bela cazensa* 'eines schönen Falles' der Verse (Leys I, S. 102. 112. 116. 142 u. ö.) wird das eigentliche rhythmische Problem wenigstens dunkel geahnt. Wir werden sehen, wie es dann auch im Französischen — freilich sehr spät — in dem Begriff *cadence* erfasst worden ist.

Auf welche Weise jener Schatz von Erkenntnissen gesammelt wurde, lässt sich kaum mehr verfolgen. Sicherlich floss er aus mehreren Quellen zusammen. Die Technik der weltlichen provenzalischen Liedkunst und die der französischen Epik mögen die wichtigsten gewesen sein. Eingewirkt hat sicher auch die mittelalterliche Schulmetrik; dann die kirchliche Musiktheorie (Choralgesang). Dazu kam sehr früh der Einfluss der lateinischen Grammatik (Donat) und Rhetorik (Cicero, Quintilian), und zwar so merklich, dass später diese ganze Kunstlehre (nach modernem Ausdruck = Poetik und Metrik) als *seconde rhétorique* d. h. die andere (nicht prosaische) Rhetorik bezeichnet werden konnte.[1])

Die Summe dieser Kenntnisse ist gewiss zuerst nur mündlich oder in ganz zwangloser schriftlicher Form überliefert worden. Der Meister teilte sie seinen Schülern mit. An systematischer Fassung lag zunächst nichts: denn *trobar — trouver* galt mehr als *saber — savoir*. Das pflegt anders zu werden, wenn die frische Kunstübung erlahmt und ausstirbt, oder gar wenn eine abgestorbene wieder belebt werden soll. So beginnt im Griechischen die Masse der metrischen und rhythmischen Litteratur erst dann, als die lange Periode reicher Produktion vorüber ist und das alexandrinische Zeitalter naht. Im Deutschen lieferte die Meistersingerzunft die ersten systematischen Arbeiten. Auch das Romanische zeitigte gleiche Erscheinungen erst im 14. Jahr-

[1]) Vgl. Langlois S. 1.

hundert, nachdem die alte höfische Poesie, besonders der Minnesang verklungen war. Hier ist das bedeutendste Werk dieser Art: *Las flors del gay saber, estier dichas Las leys d'amors,* aus einer älteren, ausführlichen Fassung kürzer redigiert von Guilhem Molinier (um 1355). Angeregt war dieser von sieben angesehenen Bürgern der Stadt Toulouse, welche versuchten die abgestorbene Trobadordichtung neu zu beleben.[1])

Als seine Quelle bezeichnet der gelehrte und klar denkende Verfasser die Prinzipien der guten alten Trobadors, ihren altbewährten allgemeinen Gebrauch (I, 2). Daneben hat er die Schulgrammatik und Rhetorik stark benutzt. Unmittelbarer Einfluss der Schulmetrik ist mir nicht aufgefallen. Das Werk schreitet streng systematisch vorwärts; man erkennt den Einfluss der Dialektik. Molinier geht vom ganzen Kunstwerk aus. Er zerlegt es in Strophen (*cobla*), die Strophe in Versgruppen, die unter sich meist durch den Reim gebunden seien,[2]) die Versgruppe in einzelne Verse (*bordo*), den Vers in Worte (*diction*) — hier merkt man die Schulgrammatik —, das Wort in Silben (*sillaba*), die Silbe in Buchstaben (*letra*). Diese Bestandteile des Kunstwerks werden dann abgehandelt, zuerst die Buchstaben als die kleinsten, zuletzt die Gedichtformen. In bekannter Weise wird von Silbenzahl, Reim, Cäsur (*pauza* I, S. 114. 118. 130), Tonsilben (I, S. 136) gesprochen, Vers und Strophe werden mit vielen Beispielen erläutert. Man beachte, dass nach Molinier I, S. 24 Hiatus auf der Cäsur und am Versende erlaubt ist. Über das öfter begegnende *bela cazensa* siehe oben S. 7.

Diese Darstellung fährt schon ganz in den Geleisen, in denen sich die romanische Metrik noch heute bewegt. Die bekannten Hauptkapitel derselben werden bereits hier abgehandelt: in der allgemeinen Anlage ist das Werk vorbildlich geworden.

In Frankreich folgen Ende des 14. Jahrhunderts weniger bedeutende Arbeiten, die von den Leys unabhängig scheinen. Mehr der alten, laienhaften Tradition nähert sich der Augustiner Jacobus Magnus in einem Kapitel seines *Archiloge Sophie* (Archilogus Sophiae, von ihm selbst ins Französische übersetzt),

---

[1]) Vgl. Gröbers Grundriss II, 2, 36. Herausgegeben hat das Buch Gatien-Arnoult, Monumens de la littératur romane. 3 Bände. Paris-Toulouse 1841—1843. Vgl. F. Wolff a. a. O. S. 240 ff., der einen Auszug daraus bringt.

[2]) *Rim* hat also bei Molinier eine eigene, freilich nicht recht klar formulierte Bedeutung. Vgl. I, 140 f. Sonst bedeutet es 'Reimvers', 'Reim'.

der seinerseits nur den ersten Teil des Sophologiums ausmacht. Das Stück ist überschrieben: *Des rithmes et comment se doivent faire* (vgl. Langlois S. 15 ff.). Es handelt von der Silbenzahl im Vers und ihrer Bestimmung (dabei über die Ausstossung des *-e* und die Nichtbeachtung der weiblichen Silbe *à la fin du milieu d'un baston.* Langlois S. 18 ff.), über Reim, endlich über die zu seiner Zeit gebrauchten Gedichtformen.

Mehr von der Schulwissenschaft ist Eustache Deschamps beeinflusst in seiner *Art de dictier* (1392).[1] Für ihn stehen die einzelnen Gedichtformen ganz im Vordergrund; das andere behandelt er nicht, nur dass er der Erörterung der einzelnen Formen einen sehr unklaren Abschnitt über die Buchstaben (*lettres*) vorausschickt. Bemerkenswert ist, dass der Verfasser die Schulmetrik seinem Zweck dienstbar zu machen sucht. Die Silbe, nach der die nationale Lehre den Vers berechnete, die daher als 'Mass' galt, setzt er dieser Funktion wegen gleich dem antiken Fuss (*pes*), nach dem die Schulmetrik zählte. Darum heisst die Silbe bei ihm *pied* (S. 274. 276). Das Schema einer Strophe nennt er *mètre* (S. 290), wie man etwa bei Horaz vom Sapphischen Metrum redete. Verse machen nennt er anderswo *métrifier.* Molinier und Jacobus Magnus enthalten sich solcher überflüssiger Neuerungen; sie lassen die Schulmetrik beiseite.

Wie man aus dem Mitgeteilten ersieht, hat Deschamps die Begriffe der Alten ganz äusserlich aufgefasst, und eben so äusserlich in die französische Metrik übertragen. Er dachte nicht daran zu untersuchen, ob nicht auch die französischen Verse, wie die antiken, wirkliche Füsse mit Arsis und Thesis haben. Die lateinische Metrik, die selbst in ihrer verwirrten Fassung bei den Grammatikern (z. B. Augustin) viel nützliches bietet, regte ihn nicht an, die Zergliederung des Verses über das hinaus zu fördern, was er vorfand.

Die französischen Arbeiten bekamen seit dem 15. Jahrhundert Zusätze, wodurch teils die alten Regeln vertieft, teils der Inhalt nach der Seite der Poetik hin erweitert wurde. So fügte ein Anonymus des 15. Jahrhunderts (Langlois S. 25) ein Reimlexikon an. Diese Neuerung hielt ein anderer (ebd. S. 50)

[1]) In den Oeuvres complètes VII, S. 266 ff. (Société des anciens textes) ed. G. Raynaud 1891.

fest. Infortuné (um 1500) stellte engere Beziehungen zur antiken Rhetorik her und versuchte als erster, wie es scheint, auf die Dichtersprache (Zschalig S. 18) und die Formen der Mysterien, Moralitäten und Farcen (ebd. S. 17) Rücksicht zu nehmen. Über den Rhythmus des Verses hört man kein Wort. Nirgends ist auch von *cadence* die Rede, so weit ich nach den allein zu Gebote stehenden Auszügen urteilen kann.

In dieser Beziehung einen kleinen Fortschritt machte Fabri, *Le grand et vray art de pleine rhétorique* 1521. (Vgl. Zschalig S. 20 ff.). Man beachte bei ihm die Bedeutung von *rithme.* Während es, soviel ich sehe, bei seinen französischen Vorgängern schlechthin 'Reimvers', 'Reim' (*ὁμοιοτέλευτον*) bedeutet, ist es für Fabri zunächst allgemein *langaige mesuré par longueur de syllabes en conveniente termination, proporcionallement accentué* (ebd. S. 24) d. h. versmässig gebundene Rede. Seine nicht sehr geschickte Definition deutet auf Silbenzählung, Reim und Tonsilben hin. Im besonderen bezeichnet er mit dem Wort *rithme* 'Vers', 'Strophe' und 'Gedicht', als die Arten der Gattung *langaige mesuré* (ebd. S. 24 Fussn. 2); aber auch 'Reim' (S. 30).

Fabri verrät tiefere Einsicht in den Versbau als seine französischen Vorgänger. Er spricht es (ebd. S. 29) unzweideutig aus, dass Zehnsilbler und Alexandriner einen festen Einschnitt (*incision*) haben. Er zuerst unter den französischen Metrikern deutet durch sein *proporcionallement accentué* (S. 24) darauf hin, dass der Wortaccent an gewissen Stellen des Verses (den jetzt so genannten Tonsilben) beobachtet werden müsse, wenn er auch die Andeutung nicht weiter ausgeführt hat. Ja er erkennt, dass nicht nur Zehnsilbler und Zwölfsilbler, sondern überhaupt jeder Vers von mehreren Silben, durch eine *incision ou couppe* gegliedert sei (S. 29):

Z. B. nach der 1. Silbe	*paix* | *escoutez qui vueil dire,*
	mais | *n'y pensez sinon pour rire.*
nach der 2. Silbe	*pensez* | *que mourir nous convient,*
	pou sont | *à qui il en souvient.*
nach der 3. Silbe	*par raison* | *il faut rendre ou prendre*
	ou il faut | *du feu mort attendre.*

Der Verfasser hat seiner Spekulation natürlich die schon lange bekannten Cäsuren des Zehnsilblers und Alexandriners zu Grunde gelegt. Aber man muss doch anerkennen, dass er über

die blosse Silbenzählung hinaus strebt und die Gliederung der Verse selbst zu verstehen trachtet.

Auch über das Enjambement hat Fabri nachgedacht. Denn wenigstens im Chant royal *doibt l'en toujours terminer substance* (den Sinn) *entre là où est la couppe ou la fin de ligne* (S. 45).

Für die Cäsur mit überschiessender Silbe (ev. ohne Elision) im Zehn- und Zwölfsilbler trat ein Gracien du Pont (Zschalig S. 60f.): Fabri verbot sie im Chant royal und Serventois. Louys du Gardin, *Les premières addresses du chemin de Parnasse* (1630) verlangte, dass alle *e-muets* ausgesprochen werden müssten, wenn der Vers nicht hinken solle (Rucktäschel S. 60).

Es ist für den Zweck dieser Untersuchung überflüssig, die Arbeiten der nationalfranzösischen Richtung noch weiter durchzuprüfen und im Wortlaut anzuführen, wenigstens soweit sie vor das 19. Jahrhundert fallen. Wie bekannt, wurden immer neue Regeln aufgestellt, die Form der Verse, besonders des Alexandriners, zu verbessern; aber niemand beachtete das Rhythmusproblem. Malherbe verbot streng den Hiatus und das Enjambement im Alexandriner, Freiheiten, die Ronsard (Rucktäschel S. 21 f.) milder beurteilt hatte. Schon Sibilet und Pasquier (1560) traten dafür ein, weibliche Cäsur nur zu erlauben, wenn elidiert werden könne (Tobler, Versbau[2] S. 84). Dergleichen fehlt auch später bei Boileau nicht. Aber solche Regeln sind, ihrer Bedeutung unbeschadet, nicht verschieden von jenen einzelnen, praktischen Winken, mit denen die älteste Kunstlehre einsetzte. Sie haben nicht den Zweck, das Problem des Versrhythmus selbst anzugreifen oder seine Lösung vorzubereiten.

So hat sich die französische Verslehre seit ältester Zeit bis in das 18. Jahrhundert wesentlich in den Kapiteln Silbenzählung, Cäsur, Reim, Gedichtformen bewegt. Sie ist in dieser ganzen Zeit nicht über eine praktische Anweisung, Verse zu machen, hinausgekommen, verdient daher den Namen einer wissenschaftlichen Verslehre oder gar Rhythmik nicht. Man erfährt, wie gezeigt worden, aus all diesen Darstellungen der nationalen Richtung nicht einmal dasjenige ausreichend, wonach der Metriker zuerst fragt, wo denn im französischen Verse die Hebungen liegen.[1]) Da jeder Franzose schon durch die praktische

---

[1]) Nur über éine, bei langen Versen zwei Hebungen, bekommt man durch die Bestimmungen über die 'Tonsilben' Auskunft.

Übung einen Vers richtig lesen und vortragen lernte, mochte man es für überflüssig halten, über diesen Punkt nachzudenken und Regeln in die Lehrbücher aufzunehmen.

So lässt sich aus diesen französischen Verslehren für unser Problem unmittelbar nur wenig gewinnen. Aber erschliessen können wir aus ihren Angaben eine wichtige Thatsache. Seit dem 14. Jahrhundert findet sich die Vorschrift, die vierte Silbe des Zehnsilblers und die sechste des Alexandriners, ferner die letzte gezählte jedes Verses, müsse sprachlich betont sein. Mit anderen Worten, man hatte beobachtet, dass an diesen Stellen rhythmische und accentuelle Gipfel zusammen fallen. Nie finden sich derartige Vorschriften für das Innere der Verse und Versteile. Für diese Stellen galt offenbar jenes Gesetz nicht; im Innern brauchten also rhythmische Hebungen und Wortaccente nicht zusammen zu gehen, sondern konnten auseinandertreten. Denn wäre auch hier der Zusammenfall, wie im Germanischen, obligatorisch gewesen, so würden das die Theoretiker sicherlich angemerkt haben. Wie kämen sie dazu, dasselbe für das Innere der Verse unbeachtet zu lassen, was sie für die verschiedenen Schlüsse genau gesehen haben? Demnach bezeugt die altübliche romanische Verslehre wenigstens indirekt, dass in der provenzalischen und französischen Dichtung der Wortaccent, die Tonsilbenstellen ausgenommen, nicht beachtet worden ist.

§ 2. Die französische Verslehre unter fremdem Einfluss und ihre Ergebnisse.

Die alte französische Metrik hat, wie wir sahen, das Problem des Versrhythmus nicht berührt; gestreift haben es wenigstens die Leys d'amors. Was wir Versrhythmus nennen, schien sich von selbst zu verstehen und brauchte nicht begrifflich festgelegt zu werden, um so mehr als im Mittelalter der Strom einheimischer Dichtung ununterbrochen und reichlich floss, die Dichter also noch keinen Anlass hatten, sich eine von der ihrigen abweichende Technik anderer Kulturvölker anzueignen. Denn in solchem Falle wäre die Aufmerksamkeit durch den Gegensatz schliesslich doch auf das rhythmische Problem gerichtet worden.

Dieser Fall trat im 16. Jahrhundert ein. Als die klassische antike Poesie in den Gesichtskreis der Zeit gezogen wurde und bald als allein schön und richtig galt, erschien auch das antike quantitierende System als das allein schöne und richtige. Der antike Vers wurde ein Ideal, das mit allen seinen Eigenheiten nachgeahmt werden sollte. Man bemühte sich darum auch in Frankreich eifrig, 'antike' Verse aus modernem Sprachstoff zu bauen, auch französische Verse auf das bekannte Lang-Kurz-Mittelzeitig zu gründen. Hier sind zu nennen Nicolaus Rapin, Passerat, Pasquier, Callier, Baïf, Agrippa d'Aubigné, alle vor oder um 1600.[1])

Die Versuche waren natürlich mit grossen Schwierigkeiten verbunden, da sich niemand über die Quantität der französischen Silben klar war. Dem Mangel suchten die Theoretiker abzuhelfen. Nur wenig bot Jaques de la Taille, Manière de faire des vers en français comme en Grec et en Latin 1573 (Rucktäschel S. 23 ff). Er übertrug meist die antiken Quantitätsregeln (Positio, Correptio etc.) ohne weiteres auf das Französische, was bequem genug war. Doch fehlen nicht eigene Beobachtungen: auf Grund seiner Theorie zeigt er, wie man *pieds* im Sinne der alten Grammatiker bauen könne:

Pirriche	◡ ◡	*cruel*
Spondée	– –	*seigneur*
Jambe	◡ –	*devoir*
Trochée	– ◡	*homme.*

Solche prosodischen Untersuchungen wurden später wieder aufgenommen von d'Olivet, Traité de la prosodie françoise 1736 (an: Girard, Synonymes françois. 2ème éd. Amsterdam 1770). Freilich ist hier die Beziehung auf quantitierenden Versbau aufgegeben. Den Wert der Arbeit d'Olivets kann ich nicht beurteilen; doch macht die Schrift durch Klarheit und Fleiss einen guten Eindruck. Sie wurde stark benutzt von Durand, Dissertation en forme d'entretien sur la prosodie françoise 1748 (ebd.).

Trotz aller Mühe der gelehrten Dichter und Forscher haben die Versuche, das Französische in quantitierende Metra zu zwingen, keinen Beifall gefunden. Malherbe und seine Schule machten ihnen im wesentlichen ein Ende. Deimier kritisierte

[1]) Vgl. K. E. Müller, Über accentuierend-metrische Verse in der französischen Sprache. Diss. Rostock 1882.

sie abfällig in der Académie de l'art poétique 1610 (vgl. Rucktäschel S. 37). Auch d'Olivet wollte nichts davon wissen (a. a. O. S. 81 ff). Nur Turgot wagte es noch im 18. Jahrhundert, Teile der Aeneis quantitierend zu übersetzen (1778). Offenbar sind die Quantitätsverhältnisse der französischen Sprache nicht derart, dass es möglich wäre, sie zum Prinzip des Verses zu machen, oder wenigstens nicht so klar, dass sie den Rhythmus unzweideutig hervortreten liessen. Denn sollen Verse lesbar sein, so muss sich ihr Metrum unmittelbar und zweifellos aus der Natur des Textes ergeben, oder doch durch eine einfache Regel ausgedrückt werden können.

Die Bestrebungen, französische quantitierende Verse zu machen, schlugen also fehl. Unmittelbaren Nutzen hatte davon nur die Grammatik, die Lehre von der Quantität, mittelbaren aber auch die französische Metrik. Denn beim Studium der antiken Verse und bei den vergeblichen Versuchen, sie einwandsfrei mit eigenem Sprachstoff nachzubilden, tauchte die Erkenntnis auf, dass der besondere Eindruck, den der Vers gegenüber der Prosa macht, unmöglich — mindestens nicht in erster Linie — nur auf Reim, Tonsilben, Cäsur und fester Silbenzahl beruhen könne, wie man allgemein geglaubt hatte. Denn die Antike wusste nichts von Reim, Tonsilben und Silbenzählung (die äolischen Verse ausgenommen), und doch hatte sie Verse, nach der Meinung der Zeit sogar die vorbildlichen. Wer tiefer dachte, sah sich daher gezwungen, auf Grund der neuen Erkenntnis die gangbare Ansicht vom Wesen des französischen Verses zu berichtigen.

Bahnbrechend scheint in dieser Beziehung Du Bellay, das Haupt der Plejade, gewesen zu sein. Er sagt an einer wichtigen Stelle seines berühmten Manifestes von 1549: La deffence et illustration de la langue françoise. (In: Oeuvres françoises de Joachim du Bellay, éd. Chr. Marty-Laveaux 1866, Bd. 1, S. 48): *Tout ce qui tumbe soubz quelque mesure et iugement de l'oreille (dit Ciceron) en Latin s'appelle Numerus, en Grec ῥυθμός, non point seulement au vers, mais à l'oraison. Par quoy improprement notz anciens ont astrainct le nom du genre soubz l'espece appellant Rythme cete consonance de syllabes à la fin des vers, qui se devrait plus tost nommer ὁμοιοτέλευτον, c'est à dire, finissant de mesmes, l'une des especes du rythme. Ainsi les vers, encores qu'ils ne finissent point en un mesme son, generalement se peuvent*

apeller rythme: d'autant que la signification de ce mot ῥυθμός est fort ample et emporte beaucoup d'autres termes, comme κανών, μέτρον, μέλος εὔφωνον, ἀκολουθία, τάξις, σύγκρισις, Reigle, mesure, melodieuse consonance de voix, consequution, ordre et comparaison. Der Sinn der Stelle ist klar. Du Bellay kennt das Wort *rythme* (*rithme, rime*) aus der altüblichen französischen Metrik in der Bedeutung 'Endreim'. Er weiss, dass es sich von dem lateinischen *rhythmus* (= *numerus*), dem griechischen ῥυθμός, herleitet. Nun tadelt er den Gebrauch seiner Landsleute als zu eng: sie bezeichneten mit dem Wort nicht, wie es sich gehöre, den Gattungsbegriff 'Rhythmus', der als Artbegriffe nicht nur 'Endreim', sondern auch 'Regel', 'Mass', 'melodischen Tonfall' etc. umfasse, sondern sie brauchten es bloss für den untergeordneten Artbegriff 'Endreim'. Aber Verse seien Rhythmen auch ohne diesen letzteren. Mit andern Worten: was das Ohr im Vers (wie auch in der kunstvollen rhetorischen Prosa) als Ebenmass empfinde, das decke sich nicht mit dem, worin es die landläufige Metrik sehe, mit dem Endreim.

Damit war das eigentliche Problem der Metrik deutlich genug umschrieben. In der That beschäftigte es seit dieser Zeit die Köpfe. Aber man fand keinen Weg, dem geheimnisvollen Etwas nahe zu kommen, das Du Bellay als ῥυθμός bezeichnet hatte. Alles was man darüber zu sagen wusste, fasste man in allerlei vage Bemerkungen und Vorschriften über die *cadence* d e s V e r s e s zusammen. Denn dieses Wort hatte sich als heimischer Ausdruck — vgl. oben S. 7 — für das, was Du Bellay mit einem griechischen benannte, eingestellt. Vgl. Diderot-d'Alembert, Encyclopédie 29, S. 166b: *rhythme, ῥυθμός chez les Grecs, c'est à dire cadence.* Das in der älteren französischen Metrik — wenn man den Auszügen der vor § 1 genannten Gelehrten vertrauen darf — unbekannte Wort spielt von jetzt ab eine sehr grosse Rolle in der französischen Verslehre.

Aber was meinte man in der Metrik damit? Das Wort als solches schillert in vielen Bedeutungen, über die Diderot-d'Alemberts Encyclopédie 5, S. 703, das Wörterbuch der Académie und dasjenige Littrés belehren. Man gebraucht es vom T a n z u n d M a r s c h im Sinne des heutigen 'Takt'. Hierbei beachte man, dass der Begriff 'Takt' erst seit dem Ende des 17. Jahrhunderts populär geworden ist, da vorher der Begriff *tempus* der Mensuralmusik herrschte. Für das heutige 'Taktmässigkeit'

verwendet es Ackermann, Traité de l'accent 1843, S. 29: *chaque mesure est marquée par un temps fort: on appelle 'cadence' l'expression de ces tems forts.* Auch auf den Vers wendet man das Wort in derselben Bedeutung an; auf den französischen Ronsard (Abrégé, in Bd. 6, S. 458): *esperant un jour la* (die Franciade) *faire marcher* (!) *à la cadence Alexandrine*; er legt also dem Alexandriner eine Art Taktschritt bei. Vom antiken Vers gebraucht das Wort d'Olivet (a. a. O. S. 10 f.): *la cadence qui résulte des brèves et des longues.* Dann hat es, wie schon gezeigt, die allgemeine Bedeutung Rhythmus: so bei Saint-Leu, Mémoire sur la versification et essais divers. (Florenz, Piatti 1819), S. 6, in einem Citat aus Scoppa. Ebenso S. 7.

Mir ist nicht zweifelhaft, dass der Ausdruck hier auf einen taktmässigen Charakter der Verse hinweisen soll. Denn auch bei dem Worte Rhythmus dachte und denkt man vorzugsweise an die strenge Art der neuern Musik, welcher 'Takt' wesentlich ist; von ihr nimmt man den Hauptinhalt des Begriffs, mehr als Anhang wird die minder strenge Weise der rhythmischen Prosa und gewisser Verse (Alliterationsverse u. a.) hinzugedacht. Ich bin also überzeugt, dass den französischen Versen mit der *cadence* ein festes, deutlich vernehmbares, sich gleich bleibendes Metrum zugesprochen werden soll. Aber zum Beweis dafür darf man das Wort doch nicht verwenden, weil sich Dichter und Forscher über das, was sie damit bezeichnen wollten, nicht begrifflich klar waren und darum viel in seinen Umfang hineinnahmen, was logisch abgetrennt werden muss. Die Bedeutung des Wortes hörte nicht auf zu schillern. Was man etwa im 18. Jahrhundert darunter verstand, sieht man aus Rollin, De la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres. Halle 1751. Bd. 1, S. 418 f: *il y a une cadence simple, commune, ordinaire, qui se soutient également partout, qui rend les vers doux et coulans, qui écarte avec soin tout ce qui pourroit blesser l'oreille par un son rude et choquant, et qui par le mélange de différens nombres et de différentes mesures forme cette harmonie si agréable, qui règne universellement dans tout le corps de poème. Outre cela il y a de certaines cadences particulières plus marquées, plus frapantes et qui se font plus sentir* [d. i. gewisse Metra von bestimmter ästhetischer Wirkung z. B. im Hexameter *cadences graves et nombreuses, c. suspendues* u. a.]. Ebenda S. 413: *à examiner la cadence du vers Phaleuque on dirait qu'il est fait*

exprès pour le badinage et pour l'amusement (gemeint ist das Phaläcische Metrum). Rollin also verstand unter *cadence* Rhythmus und Metrum zusammen.

Wie unklar und vage der Begriff sei, hat denn auch Gottsched richtig erkannt, wenn er (Kritische Dichtkunst ³ 1742, S. 78) spottet: 'Und wenn sie (die Franzosen) gleich viel von ihrer sogenannten *Cadance* schwatzen: so ist es bei ihnen doch ein blosses *je ne sçai quoi?* Sie wissen nämlich nicht zu sagen, woher dieselbe entsteht, können auch keine Regeln davon geben.'

So ist man durch die Erkenntnis des Gegensatzes antiker und französischer Poesie auf das rhythmische Problem im Verse hingeführt worden. Man sollte erwarten, dass die Forschung hier kräftig eingesetzt, den wahren Grund des Gegensatzes ermittelt und im Anschluss daran den begrifflichen Inhalt des vieldeutigen Wortes *cadence* bestimmt hätte.[1]) Aber statt dessen begnügte man sich mit der Ahnung des Problems, ja man hemmte die weitere Analyse durch eine gedankenlose Formel, welche den Unterschied der alten und der französischen Verstechnik ausdrücken sollte: die antiken Verse werden nach Füssen gemessen, die aus langen (–), kurzen (◡) und mittelzeitigen (◡̄) Silben bestehen, die französischen aber nach Silben. So urteilt schon Ronsard, Abrégé de l'art poétique françois 1565 (Oeuvres par Marty-Laveaux Bd. 6, S. 450): *tout ainsi que les vers Latins ont leurs pieds, comme tu sçais, nous avons en nostre Poesie françoise ... une certaine mesure de syllabes, selon le dessein des carmes que nous entreprenons composer.*

Zum Verständnis und zur milderen Beurteilung dieser Formel muss man bedenken, dass die Renaissancepoetik die Lehren der alten Grammatiker buchstäblich nahm und meinte, bei der Recitation antiker Verse verhalte sich thatsächlich die Länge zur Kürze wie 2 : 1. Vgl. die Stelle in dem seinerzeit viel gelesenen und höchst einflussreichen Buche des Isaac Vossius, De poëmatum cantu et viribus rhythmi. Oxonii 1673, S. 30: *Sane siquis scire desideret, qualis fuerit antiqua carminum pronuntiatio, is non multum a veritate aberrabit, qui illam similem fuisse existimet atque sit ea, quae vulgo in scandendis versibus*

[1]) Vom Endreim hatte es ja Du Bellay schon unterschieden und damit im Negativen einen Anfang gemacht.

adhibetur. Vgl. dann Diderot-d'Alembert, Encyclopédie, Lausanne u. Bern 1778, Bd. 1, S. 279: *Les anciens prononçoient au moins leur vers de façon qu'ils pouvoient mesurer par les battemens la durée des syllabes ... ce que nous ne pouvons faire qu'en chantant.* Diese unrichtige Meinung hat lange geherrscht und ist erst kürzlich endgiltig beseitigt worden.[1])

Mit den Schlagworten 'Fussmessung — Silbenzählung' dachte man also die Frage zu erledigen, wie sich der antike vom französischen Vers unterscheide. Daher sagt Rollin a. a. O. 1, S. 415: *la poésie Françoise ... manque absolument de la délicate et harmonieuse variété des piés* [NB. mit ihren festen Zeitverhältnissen!] *qui donne à la versification Grecque et Latine son nombre (numerus = rhythmus), sa douceur et son agrément; et elle est forçée de se contenter de l'assortiment uniforme d'un certaine nombre de syllabes d'une mesure égale pour composer ses vers. Il a donc falu pour arriver à son but qui est de flater l'oreille, chercher d'autres grâces et d'autres charmes et suppléer à ce qui lui manquoit d'ailleurs par la justesse et la cadence et la richesse de rimes, ce qui fait la principale beauté de la versification françoise.* (Vgl. auch S. 414). Ähnlich Diderot-d'Alembert, Encyclopédie Bd. 1, S. 279b: *nos vers ne sont formés que par l'harmonie qui résulte du nombre des syllabes, au lieu que les vers grecs et les vers latins tirent leur harmonie du nombre des pieds assortis par certaines combinaisons de longues et de brèves.* Das ist die Ansicht, welche man seitdem in allen Variationen wiederholt hat und noch wiederholt. Noch F. de Gramont (Les vers français et leur prosodie Paris 1875) sagt S. 5: *le principe des vers est la symétrie dans leur dimension, soit que cette dimension se mesure par temps (une syllabe longue ou deux brèves étant prises pour deux temps) ou bien par le nombre même des syllabes.*

Aber jene Formel hinderte die Metriker nicht nur, den Gegensatz des antiken und französischen Verses zu verstehen, sondern hielt sie auch davon ab, das Wesen der heimischen Rhythmen besser zu erkennen. Sie bedingte sogar gelegentlich einen Rückschritt hinter den Standpunkt Du Bellays. Noch

---

[1]) Vgl. R. Westphal, Aristoxenos' von Tarent Melik und Rhythmik II (1893 herausgegeben von F. Saran), S. CXLVIII f. Vgl. übrigens G. A. Bürger, Poetische und prosaische Werke, herausgegeben von Ed. Grisebach 1894[5] S. 231.

Rollin (siehe oben) nahm richtig die *cadence* als eine Eigenschaft des Verses, die mit Silbenzahl, Reichheit der Reime und Richtigkeit nicht zusammenfalle. Aber schon die einflussreiche Encyclopédie verwirrte alles wieder, wenn sie Bd. 5, S. 703 behauptete: *quant à la cadence des vers elle dépend dans la poésie grecque et latine du nombre et de l'entrelacement des pieds ou mesures périodiques, qui entrent dans la composition des vers, des césures etc., ce qui varie selon les différentes espèces de vers: et dans les langues vivantes, la cadence résulte du nombre de syllabes qu'admet chaque vers, de la richesse, de la variété et de la disposition des rimes.* Silbenzählung also sei das Prinzip der französischen Verse und eine Hauptursache der französischen *cadence*, Fussmessung das Prinzip der antiken Metra und Ursache ihres Rhythmus: dies der Kern der Ansicht, die nun mehr und mehr populär wird.

Aber sie ist ganz und gar unrichtig, oder vielmehr sie ist leer. Das habe ich schon in Paul und Braunes Beiträgen zur Geschichte der deutschen Sprache und Litteratur 23, S. 67 ff. nachgewiesen. Silbenzählung steht weder der antiken Fussmessung noch der germanischen Hebungsrechnung als gleichwertiges rhythmisches Prinzip gegenüber. Sie ist zunächst nichts weiter als ein ganz äusserliches Mittel, Verse zu benennen und zu unterscheiden, und kann daher nur angewendet werden, wo sich eine Kunst verhältnismässig weniger, unveränderlicher Metra bedient. Wir finden sie bei den äolischen Lyrikern und ihren Nachahmern: Alcäus, Sappho, Catull, Horaz a. u. Es giebt den Sapphischen und Alcäischen Elfsilbler, den Alcäischen Zehnsilbler u. a. m., Verse von typischem Bau. Wir finden Silbenzählung auch bei den nordischen Skalden: diese bestimmen die Länge der einzelnen Zeile (*orðalengð*, *lengð*) nach der Anzahl der Silben, wenngleich in freierer Weise als die äolischen Liederdichter.[1]) Wenn also Silbenzählung sowohl in der antiken quantitierenden als in der germanischen accentuierenden, als endlich in der romanischen Poesie gebraucht wird, wie könnte sie den Gegensatz antiker und romanischer Dichtung bedingen, wie dürfte sie überhaupt als 'Prinzip' irgend eines rhythmischen Systems angesehen werden? Sie ist nichts primäres, sondern etwas sekundäres. Nur dann wenn der Vers ein starres metrisches

[1]) Vgl. E. Sievers, Altgermanische Metrik 1893, S. 92.

Schema hat, zählt man seine Silben, um ihn zu charakterisieren, nicht aber ist das Schema eines Verses fest bestimmt, weil er eine unveränderliche Anzahl Silben enthält.

Es hat demnach keinen Sinn, antike und romanische Metra so zu unterscheiden, wie es durch die Formel 'Fussmessung — Silbenzählung' geschehen ist; und ebensowenig kann man die *cadence* der französischen Verse aus der festen Silbenzahl, dem Reim u. ä. herleiten. Die Anzahl der Silben hat allerdings Bedeutung für die *cadence,* d. h. den Rhythmus; denn die Silbe ist nun einmal rhythmisches Element. Wesentlich aber für die *cadence* ist allein die Gruppierung der Silben. Denn unter dem Rhythmus eines Verses ist nichts anderes als dessen Gliederung zu verstehen.

So haben das Studium des antiken Verses und die Versuche, ihn nachzubilden, die Theoretiker des französischen Verses dahin gebracht, das Problem des Versrhythmus zu erkennen. Aber leider ist nachher trotz verheissungsvoller Anfänge jeder Fortschritt durch jene inhaltslose Formel gehemmt worden, obwohl man bei verständiger Benutzung der alten Fusslehre hätte weiter kommen können.

Das gelang erst auf dem Umwege über die germanische Metrik. Wie man sich im 16. Jahrhundert bemüht hatte, das Quantitätsprinzip der Griechen und Römer herüberzunehmen, so machte man im 17. Jahrhundert den Versuch, auch das accentuierende germanische in die heimische Technik zu verpflanzen. Der nächste Zweck dieser Bestrebungen war allerdings nicht, germanische Metra nachzuahmen, sondern nur, eine brauchbare Weise zu finden, um antike Rhythmen wenigstens nach ihrem Eindruck nachzubilden. Aber immerhin war damit wenigstens die Möglichkeit gegeben, von der theoretischen Einsicht der germanischen Nachbarn Nutzen zu ziehen.

Jenes Wagnis unternahm Louys du Gardin im Anhang zu seinem Werk: Les premières addresses du chemin du Parnasse, Douay 1630. Der Abschnitt hat den Titel: *Les nouvelles inventions du Docteur du Gardin, pour faire marcher les vers François sur les pieds des vers latins, conduicts neantmoins par les propres quantitez de leurs syllabes Françoises. Et en fin, un mot des rymes Latines* (vgl. Rucktäschel S. 66). In iambischen Trimetern,[1]) die

[1]) Schema: ◡ – ◡ – ◡; – ◡ – ◡ – ◡ –.

nach hergebrachter Weise gebaut sind, thut der Verfasser seine Absicht kund:

Voyánt les aútheurs Grécs et Látins cómposér
des cármes á pied; jé m'ay voúlu ádvisér
si ón ne poúrroit fáire lé mesme én Françóis,
cherchánt d'y tróuver toút premiér des bónnes loix.

Auf die Versuche Baïfs, de la Taille's und anderer anspielend, sagt er, so wie sie dürfe man es nicht machen. Die bekannten Quantitäts- und Accentverhältnisse der antiken Verse ohne weiteres herüberzunehmen, gehe nicht an:

Je garde leurs pieds (sc. der antiken Dichter) pour cela tant seulement,
sans me trop astreindre aux reigles des quantitez
qu'ils gardent entre eux; ny aux Accens usitez
les quels leur sont longs souvent quand ils nous sont cours,
ou s'ils les ont cours, nous les avons à rebours.
ma cure est tant seulement ...
de plaire à l'aureille, en y coulant doucement
par un temps qui soit tantost brief et tantost long,
que se peut juger à l'aureille par le son
et par nostre accent.

D. h. er will nicht die Verteilung der Längen und Kürzen, auch nicht die der Wortaccente im antiken Vers genau nachahmen, sondern nur den allgemeinen Eindruck der Füsse wahren. Als Mittel dient der französische Wortaccent. Ein Beispiel veranschauliche seine neue Technik: es sind ebenfalls iambische Trimeter (ebd. S. 70).

Bon Dieú, quel cónfort! quél soulás delicieúx!
qu'est gránde lá joye! ó qu'imménse est lá douceúr
que jé sens aú fond dé ma boúche et dé mon coeúr
sauveúr, quand dé toy á' ta táble suis repeúx!

Du Gardin war Wallone; er lebte als Professor der Medizin in Douay (nahe der belgischen Grenze). Hieraus erklärt sich seine Theorie. Sie steht offenbar unter holländischem Einfluss. In Holland war man sich des Prinzips der heimischen Verskunst schon klar bewusst geworden und hatte es begrifflich formuliert. Es findet sich bereits in Abraham Vander-Milii Lingua Belgica, Lugdun. Batav. 1612, S. 169: *Accentum enim non curant Graeci*

Latinique eo loco, ubi syllaba longa requiritur: sat habent, si ad leges alias quantitatem suam servent: at inconcinnum in Belgico porsus, nisi accentus sit, ubi longa requiritur nihilque aurem boni poetae Belgici offendit magis. In accentus tamen decoro consistit praecipua carminis virtus et elegantia: is facit, ut mollius fluat, ut genuina sit modulatio; ab accentu est carmen et quidam quasi cantus. Praeter ista et rhythmus (= Reim) *in Belgico observandus est, cuius nulla prorsus Graecis Latinisque est cura.* 'Quantitierend — accentuierend', so fasste man in Holland den Gegensatz der antiken Poesie zur eigenen. In Frankreich sagte man, wie oben gezeigt, 'quantitierend — silbenzählend'.

Du Gardin hat im 17. bis 18. Jahrhundert keine Nachfolger gefunden. Sein Buch ist offenbar gar nicht beachtet, darum jetzt auch sehr selten geworden. Es hat daher die französische Verslehre weder unmittelbar noch mittelbar befruchtet.

Übrigens ist es bezeichnend, dass im 19. Jahrhundert wieder gerade ein Holländer das accentuierende Prinzip erneuerte: André van Hasselt, geb. 1806 in Maastricht, gest. 1874 in Brüssel. (Vgl. Müller a. a. O. S. 61 ff.) Ebenso dass sich in den sechziger Jahren gerade in Belgien eine Bewegung zu Gunsten dieser Technik bemerklich machte. (Müller a. a. O. S. 63 ff.)

Unabhängig von Du Gardin hat Marmontel dasselbe Prinzip entdeckt. Überzeugt von der absoluten Vortrefflichkeit der antiken Verse macht er in Diderot-d'Alemberts Encyclopédie Bd. 35, S. 483 unter 'vers' denselben Vorschlag, um die alten Metra rhythmisch getreu ins Französische zu übertragen. Er weiss dabei recht wohl, wie sehr er damit gegen die Gewohnheit der Zeit verstösst. Marmontel ist durch d'Olivets Untersuchungen angeregt. Germanischer Einfluss lässt sich bei ihm nicht nachweisen. Auch seine Anregungen hatten auf die Theorie keine Wirkung.

Wie die Versuche des 16. Jahrhunderts gescheitert waren, das quantitierende Prinzip zu übernehmen, so misslangen also auch die des 17., 18. und 19. Jahrhunderts, accentuierende Verse zu bauen. Und der französischen Verstheorie haben diese noch weniger genützt als die ersteren.

Indessen war die Beziehung zu den benachbarten germanischen Litteraturen zu mächtig, als dass sie nicht auch auf dem Gebiet der Metrik hergestellt worden wäre: natürlich von Männern, die ihr Leben mit germanischer Dichtung in Berührung

brachte. Daher ist es wohl verständlich, wenn sich im 18. Jahrhundert schliesslich doch hier und da Anschauungen vom französischen Verse finden, die sichtlich entweder unmittelbar von der germanischen Verstheorie abhängen oder doch denen gleichen, die germanische Metriker vom Wesen des französischen Verses gewonnen hatten.

Einfluss hat hier zweifellos die ehedem viel gelesene und allgemein bekannte Schrift des Holländers Isaac Vossius, De poematum cantu et viribus rhythmi (1673) gehabt. Voss stellt darin die französische, überhaupt die romanische Technik, der holländischen oder vielmehr der englischen entgegen, bringt sie aber ganz richtig mit der griechischen und lateinischen des Mittelalters zusammen, soweit diese nicht 'metrisch', sondern 'rhythmisch' ist. An zwei Stellen charakterisiert er sie genau, und diese Angaben des gelehrten Metrikers sind äusserst wertvolle Zeugnisse über den Rhythmus des französischen Verses, die man nicht hätte übersehen sollen. Die erste steht S. 22: die Verse der Byzantiner (die sog. politischen) *qui duodecim aut tredecim tantum continent syllabas, ii similes sunt versibus iis quos et nostrates*[1]) *et Galli* (Franzosen) *in suis vernaculis linguis heroicos perperam vocant* (nämlich den Alexandrinern); *licet maiorem accentuum Graeci habeant rationem quam Galli,*[2]) *utpote qui non naturalem tantum syllabarum quantitatem sed et ipsos quoque, ut plurimum, negligant accentus.* Zum Verständnis der Worte erinnere man sich, dass bei den zwölfsilbigen politischen Versen der Byzantiner stets die vorletzte Silbe den Wortaccent trägt (Christ, Metrik der Griechen und Römer[2] S. 376). Ergänzend tritt dazu eine zweite Stelle S. 33 f.: *ut vero ad nostri saeculi poemata*[3]) *redeam, vere de illis dici potest, nec accentuum nec syllabarum quantitatis in iis haberi rationem. Ne quidem intelligas versus esse, quos legas, si similiter finientem auferas clausulam* (den Endreim). *Haec sola carmen facit, etiam si nihil aliud accedat, dummodo certus et definitus syllabarum praecesserit*

---

[1]) Holländer? Aber da Voss damals in England lebte, gewiss die Engländer. An sich macht es nichts aus, wer gemeint ist.

[2]) Das ist nicht ganz richtig. Voss denkt hier vielleicht an die 15-Silbler, wie sie Apollinarius Alexandrinus im 4. Jahrhundert gedichtet hat.

[3]) Gemeint sein können nur französische oder überhaupt romanische Verse. Denn die germanischen beachten, auch nach Voss, den Wortaccent. Vgl. S. 29 f.

numerus (feste Silbenzahl). *Cuiuscumque vero naturae et ordinis istae syllabae fuerint* (nämlich hinsichtlich der Dauer und Sprachbetonung), *id perinde esse creditur. Abest itaque rhythmus* (im antiken, nicht etwa modernen Sinn! Vgl. S. 11), *abest pedum metricorum observatio* ('metrischer' Füsse, d. h. solcher, wo streng bestimmte Zeitverhältnisse eingehalten werden, nicht Füsse übh.), *qui si ullibi occurrant, casu id fit, non arte aut studio; cum promiscue licitum sit cuiuscunque mensurae syllabas cuilibet aptare loco, praeterquam in ultima sede* (Tonsilbe): *ut vere de huius seculi versibus dici possit illos uno tantum pede* (nämlich dem indifferenten ××, dem alles, was Quantitätsregulierung anlangt, fehlt) *decurrere, quod ut puto plerique qui hodiernae metricae leges tradidere, libenter agnoscent* (Hinweis darauf, dass die nationale französische Verslehre nichts darüber sagt, wie sich die Silben der Verse gruppieren. Vgl. oben § 1). Voss geht aus von dem, was die übliche Metrik lehrt, von den Bestimmungen über feste Silbenzahl, Tonsilben und Endreim. Aber das genügt ihm nicht, da er durch das Studium der antiken Metrik tiefere Einsicht in das Wesen des Verses gewonnen hat. Er fügt, offenbar auf Grund eigener Beobachtung, hinzu, dass auch der französische Vers einen Fuss habe, nämlich ×× (entweder ×́× oder ××́), mit andern Worten, dass die Verssilben paarweis zu einer rhythmischen Gruppe zusammengehören. Diese Fussmessung ist nicht die antike: denn sie stützt sich nicht auf die Quantität; auch nicht die englische oder holländische: denn sie beruht nicht auf dem Wortaccent. Aber es ist sichtlich eine, auf die Voss durch die Kenntnis der Poesie germanischer Völker geführt wurde.

Diese ganz und gar nicht antike, nur aus germanischer Theorie verständliche Fussmessung findet sich nun angedeutet bei Franzosen, die sicher oder wahrscheinlich zu germanischer Litteratur in Beziehung stehen. Sie mögen dieselbe mittelbar oder unmittelbar aus Vossens Buch kennen gelernt, oder aber selbständig aus der germanischen Verslehre abgeleitet haben; letzteres lag ausserordentlich nahe.

Ein Zeugnis für diese Fussmessung bietet Durand, Dissertation en forme d'entretien sur la prosodie françoise. Der Verfasser wird als *ministre à Londres* bezeichnet, und seine Arbeit erschien zuerst in einem Dictionnaire Anglois et François de Boyer, dern. éd. Londres 1748 (neu abgedruckt ist sie bei Girard, Synonymes françois. Nouv. éd. 1770, Bd. 1). Bei Gelegenheit eines

Vergleiches zwischen Hexameter und Alexandriner heisst es S. 148: *En françois . . . on vous promet six pieds, je l'avoue, et en un sens on vous les donne; vous n'avez qu'à les compter, le nombre y est; mais le poids* (nämlich im Verhältnis zum vierzeitigen *pes* des antiken Hexameters) *n'y est pas, et par conséquent la valeur y manque. Si vous mettez un dactyle, par exemple, vous le faites valoir trois syllabes, c'est à dire un pied et demi* (d. h. ein echter Dactylus –◡◡ würde im Französischen drei Silben haben und daher nicht mehr bloss 1, sondern $1^1/_2$ Fuss ausmachen. Denn das Französische kennt nur Füsse von zwei Silben). *Un iambe, qui ne vaut qu'une brève et une longue vous l'y faites valoir pour un spondée; tous nos articles féminins et masculins, le ce de ne se la ma sa ta y valent chacun une longue* (obwohl sie dem Eindruck nach ◡ sind), *c'est-à-dire la moitié d'un spondée: ainsi nulle valeur complette, réguliere, uniforme, le plus beau vers a toujours quelque endroit foible.* Es handelt sich, wie man sieht, um den Gegensatz des antiken und französischen Versfusses. Jener hat seine 4 Zeiten, 2—3 Silben und der Quantität nach immer ein volles, bestimmtes 'Gewicht'. Dieser ist, wenn man seine Quantitätsverhältnisse an jenem misst, oft zu kurz und falsch. Denn prosodisches ◡–, ◡◡, –◡, –– macht im Französischen alles einen richtigen Fuss; umgekehrt ist –◡◡ im Französischen immer $1^1/_2$ Fuss, während es in der alten Metrik nur einen gilt. Wörtchen wie *le, ce* sind prosodisch kurz (◡), und doch braucht sie der Vers auf der Hebung, also für –, als wenn sie wirklich den Wert eines halben Spondeus hätten. In der Antike wäre das nicht erlaubt.

Ferner ist zu nennen Rollin, De la manière d'enseigner et d'étudier les Belles-lettres (das Werk erschien in Halle bei Francke 1751). Der Verfasser versichert zwar, die französische Poesie habe *l'usage de mesurer les vers non par des piés composés de syllabes longues et brèves, comme fesoient les Grecs et les Romains, mais par le nombre des syllabes* (Bd. 1, S. 414). Aber S. 419 beschreibt er den Rhythmus des Alexandriners in einer Weise, die sich in der nationalen Verslehre nirgends, wohl aber bei Vossius und Durand findet: *La (versification) Françoise, qui étant assujettie à la nécessité de couper toujours le vers Alexandrin par deux hémistiches exactement égaux, de faire une espèce d'entrepôt après trois piés parfaits, de fournir régulièrement une rime au bout des trois autres piés et de*

subir la même servitude dans les vers suivans. Er giebt also dem Alexandriner 2 Halbverse zu je 3 Füssen.

Diese Fussmessung kennt auch Voltaire, der lange in England war und die englische Litteratur gründlich studiert hatte. Er sagt im Artikel 'hémistiche' der Encyclopédie, Bd. 17, S. 198: *'Dans les vers de cinq piés ou de dix syllabes ... il n'y a que des césures; on ne peut couper ces vers en deux parties égales de deux piés et demi.' 'Les vers de dix syllabes ordinaires sont d'une autre mesure; la césure sans hémistiche est presque toujours à la fin du second pié.'* Die Achtsilbler nennt er *vers de quatre piés.*

Es hätte sehr nahe gelegen, zu fragen: wie kommen jene eigenartigen Füsse des französischen Verses zu stande? Welches Prinzip bedingt denn diese spezifische Gruppierung der Silben, da offenbar weder die Silbenquantität noch der Sprachaccent dafür verantwortlich gemacht werden kann? Aber die eben genannten Männer haben sich diese Fragen nicht vorgelegt. Sie hatten keine Veranlassung, das Wesen der französischen Versformen zu ergründen, weil sie überhaupt nur gelegentlich auf solche Dinge zu sprechen kommen. Hätten sie sich wirklich um das Problem bemüht, dann wäre ihnen auch die Antwort nicht schwer geworden. Sie konnte nur lauten 'durch Betonung', und zwar eine eigene Versbetonung, die keineswegs an allen Stellen des Verses mit dem Wortaccent zusammenfällt. Aber erst Benloew hat das Verdienst, jene Frage gestellt und beantwortet zu haben. Über ihn wird unten noch berichtet werden.

Trotz des unleugbaren Fortschrittes, den Voss und seine Nachfolger in der rhythmischen Auffassung des französischen Verses gemacht, blieben sie doch ohne tiefere Wirkung auf die Metrik. Immerhin ist ihre Erkenntnis nicht verloren gegangen: sie findet sich z. B. bei Quicherat (vgl. unten) wieder, aber völlig unverstanden. Man sieht daraus, wie wenig sie in der Richtung des französischen Denkens lag.

Noch von einer dritten Seite her ist die französische Verstheorie beeinflusst worden: von Italien, durch den Sicilianischen Abbé Scoppa in mehreren, gleich zu citierenden Werken.

In der italienischen Metrik wurde bereits nachdrücklicher als in anderen romanischen darauf hingewiesen, welche Rolle der Wortaccent im Verse spiele. Scoppa, Beautés 1, S. 157 f. sagt, dass Andrucci, und die besten Autoren nach ihm, den italienischen

Vers definierten als die Verbindung einer bestimmten Anzahl Silben mit (Wort-) Accenten, die kunstvoll verteilt sich dem Ohr fühlbar und leicht bemerklich machten. Die Identität der französischen und italienischen Verstechnik war dem Sicilianer klar, und so lag es nahe, jene Ansicht der italienischen Theoretiker für das Französische nutzbar zu machen. Ausserdem hatten Gelehrte wie Trissino und Mazzoni (ebd. 1, S. 158) behauptet, man könne die italienische Poesie nach Füssen messen, wie die antike. Nun folgerte Scoppa, dass dies auch von der französischen gelte.

Damit trug der Italiener zwei neue Prinzipien in die Metrik des Nachbarvolkes hinein: Beobachtung des Wortaccents[1]) und Fussmessung, letztere gemeint als die wirkliche antike, die sich auf Beachtung der Quantität gründet. Von germanischem Einfluss hielt sich Scoppa frei, obwohl er Isaac Voss (1, S. 161. 180) und Durand (1, S. 114 Fussn.) kennt, auch ein Stück aus Otfrieds Evangelienbuch zum Vergleich heranzieht (1, S. 296 Fussn.). Es ist eine accentuierende und zugleich quantitierende Lehre, die er entwickelt; ziemlich dilettantisch, aber doch nicht ohne wirksamen Einfluss auf die Folgezeit, weshalb auf sie genauer eingegangen werden soll. Sie ist niedergelegt in den Schriften: Traité de la poésie italienne rapportée à la poésie française. Paris 1803. Les vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française. 2 Bde. Paris, Courcier 1811. Les beautés poétiques de toutes les langues, considérées sous le rapport de l'accent et du rhythme. 2 Bde. Paris 1816 (Bd. 1 kommt hier allein in Betracht). Ich habe nur das letzte Werk erlangen können. Citate aus dem vorletzten finden sich bei Müller S. 48 und Saint Leu, Mémoire sur la versification et essais divers. Florenz, Piatti 1819. S. 6.

Scoppa erkennt deutlich den Mangel der landläufigen französischen Verslehre: sie meine mit Bestimmungen über Silbenzahl und Reim dem Wesen des Verses nahe zu kommen. Damit nimmt er den Faden auf, den Du Bellay angeknüpft hatte, der aber nachher wieder fallen gelassen war. Beautés 1, S. 155: *les Français croyent que l'harmonie de leurs vers provient uniquement d'un nombre déterminé de syllabes* . . . (vgl. die oben

[1]) Nicht nur auf den 'Tonsilben', sondern auch an andern Stellen.

citierten Worte der Encyclopédie) und S. 128: . . . *que les vers ne sont que le résultat d'un nombre déterminé de syllabes et de ces bouts rimés qui pour couvrir le défaut d'harmonie, frappent rudement les oreilles. Je démontrerai jusqu'à la dernière évidence qu'ainsi qu'en italien un nombre déterminé de syllabes ne peut pas former une harmonie.* Vgl. auch S. 157.

Ausser der festen Silbenzahl ist nämlich der *accent grammatical* oder *tonique* Bedingung für das Zustandekommen des Verses (S. 120). *Accent grammatical* bedeutet nach der Erklärung von S. 62f. 66ff. 'Wortaccent'. Freilich wird dabei von proclitischen und enclitischen Wörtchen behauptet, sie hätten überhaupt keinen Accent, weil sie mit dem zugehörigen Vollwort eine accentuelle Einheit bildeten (S. 71). Somit greift bei Scoppa das Wort auch in das Gebiet des Satzaccents über. Man beachte ferner, dass Scoppa unter *accent* schon dasselbe versteht wie im allgemeinen die Grammatik der letzten Jahrzehnte, nämlich 'Stärkeabstufung'. Früher bedeutete das Wort allgemein — auch in Deutschland — 'Tonhöhenveränderung'. Während also für die Zeit bis zum 18. Jahrhundert *accent aiguë* und *grave* (nach Vorgang der Antike) Worthoch- bezw. tiefton besagen (*élévation* und *abaissement de la voix* S. 68 Fussnote), nimmt Scoppa die Ausdrücke nach längerer Begründung als Wortstark- bezw. schwachton (S. 122ff.). S. 67: *l'accent grammatical n'est qu'un appui, un coup, un esprit de la voix qui domine sur une des syllabes de chaque mot . . . cet appui ne donne pas à la syllabe une élévation de voix, comme quelques grammairiens supposent; il donne seulement un esprit d'énergie par lequel la syllabe effectée domine sur les autres du même mot. L'élévation prétendue, ainsi que l'abaissement de la voix peuvent se faire librement sur une syllabe quelconque sans aucun rapport à l'accent.*

Dem Wortaccent eignet (S. 78. 113) die Kraft, die Silben jedes Wortes in zwei Arten zu scheiden: lange und kurze. Alle Silben unter dem Starkton sind lang, alle nicht starktonigen kurz. Da jedes Wort nur einen Starkton hat, so hat es auch nur éine lange Silbe (S. 79). Doch werden auch unter den unbetonten Silben solche angesetzt, die durch den *accent prosodique* lang seien (S. 114). Hier ist Scoppa etwas unklar; wie es scheint, weil er Grammatisches und Metrisches vermischt. (Ähnlich wie auch Lachmanns Regeln über die Lage des Nebentones in ahd. und mhd. Wörtern verhängnisvoll geworden ist, dass die Be-

obachtungen aus Verstexten abgezogen wurden. Manches, was rein rhythmisch ist, bekam dadurch scheinbar sprachliche Bedeutung).

Jene Accentlänge wird — und dadurch vermittelt Scoppa die Beziehung zur antiken Metrik — nach althergebrachtem Irrtum der zweizeitigen Länge, die Kürze der Masszeit (*χρόνος πρῶτος*, mora) der alten Metriker gleichgesetzt (S. 81. 116 ff.). Nun ist es leicht, auch im Französischen quantitierende Füsse zu bilden:

Trochäus	– ◡	*mère, toute*
Jambus	◡ –	*sera, vertu*
Dactylus	– ◡ ◡	*garde-le*
Anapäst	◡ ◡ –	*décida*
Amphibrachus	◡ – ◡	*tempête, coupable.*

Andere Füsse gebe es nicht.

So gelangt Scoppa über den Wortaccent zu — seiner Meinung nach — echt antiken Füssen und hat damit die Grundlage erreicht, auf der er sein System der französischen Verskunst erbauen kann.

Jeder Vers hat, bezw. kann haben zweierlei Accente. Die bekannten festen, auf den sonst sogenannten Tonsilben (*accens communs* S. 257. 258 u. ö.), daneben andere freie (*accens toniques* oder *aiguës* S. 292 u. ö.). Jene stehen auf Reim- und Cäsurstellen, diese verteilen sich in mannigfaltiger Weise und schaffen eben dadurch die einzelnen Artformen einer Versgattung.

Man sollte nun erwarten, dass Scoppa diese klaren Prinzipien streng durchführte, also mittels des Wortaccents im französischen Verse die antiken Füsse herstellte. Aber das geschieht nur unvollkommen: er blieb auf halbem Wege stehen. Offenbar entsprach der wirkliche Rhythmus dem theoretisch konstruierten nicht immer, und war Scoppa zu gewissenhaft, den Gang des Verses seiner Theorie zuliebe zu richten.

Eine Übersicht über die Formen, die er den verschiedenen Versgattungen zuweist, möge seine Ansichten im Einzelnen aufzeigen.

Einsilbler (S. 271 f.)	– (◡)	*est, être*
Zweisilbler (S. 272)	◡ – (◡)	*sera, facile*
Dreisilbler (S. 273)	– ◡ – (◡)	*combattez, considère*
Viersilbler (S. 274)	◡ – ◡ – (◡)	*devant vos yeux, mon feu de joie.*

Bei diesem beginnt schon die Schwierigkeit. Nach Scoppa hat der Viersilbler nur das Metrum ⏑ – ⏑ – (⏑) d. h. zwei Jamben. Aber wie stimmen zur Theorie die Verse

bonnes et belles (S. 274)
il serait mis (ebd.)?

Der erste wäre offenbar zu scandieren – ⏑ ⏑ – ⏑, der andere ⏑ ⏑ – –. Das thut aber der Verfasser nicht, er sagt vielmehr S. 276 ... *l'accent du premier pied de ces monomètres n'est pas toujours exactement observé (!) et il paraît qu'ils font un contre-temps dans la battuta ... ce défaut (!) n'est pas trop sensible: les vers seront toujours harmonieux.* Er scandiert gegen den Wortaccent *bonnes et belles* ⏑ – ⏑ – ⏑ und bezeichnet *bŏnnēs* statt des eigentlich zu erwartenden *bōnnĕs* als einen *contre-temps* (Gegenrhythmus). Statt einer Erklärung also ein Kunstausdruck.

Fünfsilbler (S. 282) ⏑ – ⏑ ⏑ – (⏑) *toujours ce Zéphir.* Auch hier müssen zu Gunsten des angenommenen Metrums wieder viele Verse als falsch bezeichnet werden. So z. B. S. 284 *écoutez sa voix* (= ⏑ – ⏑ ⏑ –); *car pour poser l'accent tonique sur la seconde syllabe, il faut renverser la prosodie.*

Die Verse von 1—5 Silben sind eigentlich keine, sondern nur Monometer; Scoppa schliesst sich nämlich in seinen allgemeinen rhythmischen Prinzipien genau an Augustin De musica an (S. 208 ff.). Erst mit dem Sechssilbler (ital. *settenario*) gelangt er zu den Versen im eigentlichen Sinn (S. 289).

Sechssilbler ⏑ – ⏑ – ⏑ – (⏑) *à soi-même odieux.* Der *accent commun* liegt natürlich auf der letzten (bezw. vorletzten) Silbe. Die *accens toniques* dagegen sollen die zweite und vierte treffen; nur dann sei der Vers vollkommen: z. B. S. 296 *le sot de tout s'irrite.* Freilich thun es die Accente oft nicht und widersprechen dem Schema. Das muss dann eben ertragen werden.

Es wäre zwecklos, Scoppas Ansichten noch weiter genau zu verfolgen. Angesetzt werden

Siebensilbler (S. 345)

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – (⏑) *belles fleurs, charmans ombrages*

Achtsilbler (S. 355)

⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – (⏑) *d'un regard lancé sur Cythère*
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – (⏑) *dès l'enfance est pétri de fard*
⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – (⏑) *dans le parti qu'on me propose*

ein Metrum, wo statt des richtigeren ⏑ – zwei Mal ⏑ ⏑ d. h. ein *pied suppléé* gesetzt ist (S. 224).

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (⏑) *ami je vois beaucoup de bien*
⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – (⏑) *jetons ces richesses perfides.*

Also ein und dieselbe Versart hat bald drei, bald vier Hebungen!

Neunsilbler (S. 377)

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – (⏑) *de la race d'un homme fidèle*
⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – (⏑) *pour une amante tendre et fidèle.*

Der Zehnsilbler (S. 397) setzt sich zusammen aus zwei kleineren Versen; danach bestimmen sich seine Formen:

⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – (⏑) *qui n'en serait en effet idolâtre*
⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – (⏑) *de se venger de la pucelle altière* u. s. w.

Ausführlich wird S. 301 ff. der Alexandriner besprochen. Er zerfällt in zwei Sechssilbler, die durch Cäsur getrennt sind. Sein Metrum ist:

⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – (⏑) *ce dangereux enfant ramine l'univers.*

Er hat also 2 × 3 *pieds iambes* und 6 *accens* (S. 302). Aber man finde solche streng iambischen Alexandriner nicht immer. *Pieds de supplément* (für ⏑ – ein ⏑ ⏑) träten häufig ein, ja die Accente würden, und gerade zu ästhetischen Zwecken, vernachlässigt (*contretemps*): *Si tous les vers Alexandrins étaient construits de manière que chacun d'eux fit sentir constamment à l'oreille les battute régulières de six pieds iambes* (d. h. wenn sich solche Verse immer aus dem Wortaccent unmittelbar ergäben), *leur harmonie et leur douceur continuelle ne produiraient qu'une ennuyeuse monotonie, le style deviendrait lâche et énervé, indigne des matières nobles* (S. 303). Und: *chacun peut sentir par soi-même que ces pieds iambes sont tellement essentiels à la véritable harmonie des vers alexandrins, que l'oreille si elle veut en ajuster l'harmonie à la rigeur, réclame les accens (même contre la prosodie) aux endroits où les pieds deviennent iambes: quand on déclame, par exemple, les vers suivans de Racine dans Phèdre*

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
cependant sur le dos de la plaine liquide

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
s'élève à gros bouillons une montagne humide.

L'oreille, pour se donner toute l'harmonie qu'elle désire et qu'elle attend de ce rithme iambe à trois pieds, place comme l'on voit par les signes que j'ai tracés, les accens toniques à certains endroits où ils ne conviennent pas (nämlich wenn man strenge Beachtung des Wortaccents verlangen würde).

Fasst man Scoppas metrisches System kurz zusammen, so ergiebt sich: alle französischen Verse haben alternierenden Rhythmus, selbst auf Kosten des Wortaccents; ausgenommen sind die Fünf-, Acht-, Neun- und Zehnsilbler, von denen die letzten drei neben dem alternierenden Schema auch rein accentuierende zulassen, d. h. zwei- und dreisilbige Füsse mischen. Es ist also keine Rede davon, dass Scoppa wirklich den Wortaccent als Grundlage der französischen Metra erwiesen habe. Ja bei dem Hauptvers, dem Alexandriner, versucht er nicht einmal, sein Prinzip durchzuführen, offenbar weil der Vortrag desselben zu stark widersprach. Er muss sogar anerkennen, dass Verletzung des Wortaccents hier nicht ohne weiteres der Fehler des *contretemps*, sondern ein wirksames Mittel des Ausdrucks sei.

Man fragt, wie Scoppa dazu kommt, gerade beim Fünf-, Acht-, Neun-, und Zehnsilbler neben die alternierenden Formen accentuierende zu stellen? Wie gelangt er dazu, das Metrum dieser Verse bald streng nach dem Wortton zu bestimmen, bald darin unter dem nichts erklärenden Schlagwort *contretemps* Verletzung desselben einzuräumen? Was zwingt ihn zu solchem Widerspruch? Wo hat er die Typen mit gemischten Füssen her? Der Theorie zuliebe konstruiert sind sie offenbar nicht: sonst hätte Scoppa vor dem Alexandriner nicht Halt gemacht. Die Antwort lautet: sehr wahrscheinlich aus der Vokalmusik jener Zeit, Lied, Oper und Operette.

Scoppa ist nämlich der Meinung, dass der Rhythmus der französischen Verse unmittelbar aus der Musik abzuleiten sei. *La versification moderne n'est que l'expression de la musique et c'est d'elle, que les vers ont emprunté leurs différentes formes et leurs différentes espèces* (S. 159 f.). *Ainsi nous avons autant de vers différens qu'il y a en musique de manières différentes de mesures et de cadencer le chant* (S. 160). Es sind die Opern- und Operettentexte eines Metastasio (S. 267), Quinault (S. 275. 283), die Werke eines Grétry (S. 340), dazu Lieder (S. 262. 275), denen er vorzugsweise seine Beispiele entlehnt. An vielen Stellen seines Buches sieht man auch, wie er immer die Brauchbarkeit

und Möglichkeit seiner Rhythmen für den Komponisten im Auge hat (S. 261ff. 283. 284. 286. 298. 344) und sich in seinen Anschauungen von den Formen der Vokalkomposition beeinflussen lässt. Also nicht nur die Erkenntnis der italienischen Metriker von der Bedeutung des Wortaccents im romanischen Verse, sondern auch die Art, in der die Komponisten des 18. Jhs. Vokaltexte behandeln, hat Scoppa zu seinem etwas widerspruchsvollen halbaccentuierend-quantitierenden System gebracht.

In der That lehrt schon ein oberflächlicher Blick in eine italienische oder französische Oper, dass Scoppas Formen und andere gleicher Art darin vorkommen. Aber — und hier liegt der verhängnisvolle Irrtum des Systems — die Rhythmen der modernen, taktmässig notierten Vokalmusik der Italiener und Franzosen hängen mit den Rhythmen der modernen französischen und italienischen Poesie, die recitiert, deklamiert oder einfach gelesen wird, nicht durchweg mehr innerlich zusammen. Vielleicht muss man sagen: der Zusammenhang ist in den meisten Fällen zerrissen. Aus dem Musikalischen kann man darum in der erwähnten Periode der Vokalkomposition nie ohne weiteres giltige Schlüsse auf den Eigenrhythmus der verwendeten Verse ziehen. In den nächsten Paragraphen werde ich dies näher begründen; hier sei nur soviel gesagt: die moderne Vokalmusik presst die einst in streng vokaler Tradition aus- und durchgebildeten altüblichen Verse nach Belieben in neue rhythmische Formen, die ihnen völlig fremd sind. Denn diese neuen Formen sind instrumentalen Ursprungs und haben deshalb einen Charakter, der von dem der vokalen Typen oft ganz abweicht. Der Unterschied ist für die romanischen Verse noch bedeutender als für die germanischen.

Wir haben uns überzeugt, dass die französische Verslehre, soweit sie unter fremdem Einflusse steht, mehr als die altnationale dazu gethan hat, das Problem des Versrhythmus seiner Lösung zu nähern. Man hatte seiner Zeit geglaubt, das Wesen des Verses mit den bekannten Regeln über Silbenzahl, Cäsur, Tonsilben und Reim zu erfassen. Erst die gründlichere Bekanntschaft mit dem Vers der Antike und seiner Theorie leitete zu der Erkenntnis, dass der besondere Eindruck eines Verses tiefere Gründe habe. Mit dem Worte *cadence* bezeichnete man das unbekannte Etwas, ohne zunächst sein Wesen zu ver-

stehen. Die Bekanntschaft mit der rein accentuierenden Technik der germanischen Litteraturen lehrte diese Seite des französischen Verses besser erkennen. Wie immer, schärfte auch hier der Gegensatz den Blick des Forschers.

Der oben erwähnte Du Gardin wollte antike Verse nachbilden. Er sah ein, dass es unmöglich wäre, seinen Nachahmungen die Quantität der französischen Silben zu Grunde zu legen oder gar die antiken Regeln mechanisch herüberzunehmen. (Vgl. den zweiten Teil des Anhanges seiner Schrift: Rucktäschel S. 68). Die nationale Verstechnik hinderte die Nachbildung erst recht. Deshalb suchte er ein neues Prinzip, das ihm sein Vorhaben ermöglichen sollte. Er fand es darin, den Vers nach dem Wortaccent zu bauen, d. h. durchweg die betonten Silben der Worte mit den rhythmischen Hebungen des Metrums zusammenfallen zu lassen. Daraus folgt ohne weiteres für die Technik der Franzosen seiner Zeit, dass sie ihre Verse nicht nach dem Wortaccent bauten, überhaupt dies Prinzip — es war ja ein ganz neues! — gar nicht kannten. Dass die französische Technik, die Du Gardin aufgab, wirklich den Wortaccent zu Gunsten der Vershebungen vernachlässigte, beweisen unmittelbar die mitgeteilten Nachahmungen antiker Trimeter. Die Zeilen der ersten Probe sind nach der herkömmlichen Weise gemacht und verletzen darum den Wortaccent öfter: *aútheurs, Látins, voúlu, reiglés* u. ä. Die Verse in der neuen Art thun es nie.

Einen direkten Beweis für die Vernachlässigung des Worttons im französischen Verse liefert das Zeugnis Js. Vossens.

Derselbe Gelehrte bezeugt ferner die überaus wichtige Thatsache, dass die französischen Verse zwar auch Füsse hätten, aber für alle nur die eine (quantitiv und accentuell indifferente) Form ×× (d. h. entweder ××́ oder ×́×). Entsprechendes lehren die mitgeteilten Stellen Durands und Rollins, wenigstens für den Alexandriner. Denn nach diesen Zeugnissen hat derselbe 6 Füsse. Er ist also zu scandieren:

××́××́××́ | ××́××́××́×

Misanthr. 37

lorsqu'un | homme | vous vient | embras- | ser a- | vec joi- | e

5 Füsse für den Zehnsilbler, 4 für den Achtsilbler giebt Voltaire an. 6 Füsse für den Alexandriner auch noch Scoppa.

Wodurch sich die Füsse von einander abheben, deutet der Italiener Scoppa wenigstens an. Die Betonung mache sie dem Ohr bemerklich, und zwar sei diese Betonung nicht Tonhöhen-, sondern Stärkenabstufung. Sie falle zwar oft mit dem Wortaccent zusammen, oft jedoch auch nicht. Die — allerdings erst später klar vollzogene — Trennung der Versbetonung von der Wortbetonung wird damit wenigstens angebahnt, um so mehr als, freilich nur für den Alexandriner, hervorgehoben wird, dass man in der 'Verletzung' des Wortaccents nicht sowohl einen Fehler als eine besondere Schönheit zu erblicken habe.

Bedenkt man dabei, dass die Rhythmen, in denen sich Füsse verschiedener Silbenzahl mischen, zwar der Vokalmusik der Zeit eignen, nicht aber in der Poesie nachgewiesen sind, dass sie Scoppa also nur irrtümlicher Weise der poetischen Rhythmik der Romanen zugesprochen hat, dann ergiebt sich aus den unmittelbaren und mittelbaren Zeugnissen, die dieser Paragraph über den Rhythmus des französischen Verses zusammenstellt: im französischen Vers waren, mindestens im 17. und 18. Jahrhundert, nach allgemeiner Ansicht Senkungen und Hebungen stets einsilbig und wechselten regelmässig; der Wortaccent wurde zwar an den Versenden und Cäsuren, nicht aber im Innern der Reihen bezw. Reihenstücke beobachtet. Man hatte also das alternierend-accentuierende System.

Wie stand es aber vor dem 17. Jahrhundert? Dass der ältere romanische Vers hinsichtlich der Behandlung des Accents auf demselben Standpunkt gestanden, der für das 17.—18. Jahrhundert unmittelbar nachgewiesen ist, geht aus dem Schluss von § 1 hervor. Dass er sich auch in andern Dingen nicht von dem der späteren Zeit unterschieden habe, ist selbstverständlich. Indes soll auch dafür aus französischer Kunstübung der Beweis geliefert werden.

§ 3. Vers- und Liedrhythmus im Französischen.

Litteratur.

G. Jacobsthal, Über die musicalische Bildung der Meistersänger. Zeitschr. f. deutsches Altert. 20, 69—91. K. Burdach, Über die musikalische Bildung der deutschen Dichter, insbesondere der Minnesänger, im 13. Jh. In: Reinmar d. Alte und Walther von der Vogelweide. Anh. I. Leipzig, Hirzel

1880. Jul. Tiersot, Histoire de la chanson populaire en France. Paris 1889. Fr. Xav. Haberl, Magister choralis. Theoretisch-practische Anweisung zum Verständnis und Vortrag des authentischen römischen Choralgesanges. Regensburg, Pustet 1896 (11. Aufl.). O. Fleischer, Neumenstudien, Berlin 1895, 1897. E. Fischer, Über die Musik der Minnesinger. MSH. 4, S. 853—62. P. Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen. Leipzig 1896. R. v. Liliencron, Musik. In: Grundriss d. german. Philol. (2. Aufl.), Bd. 3, S. 555 ff. F. Saran, Über Hartmann von Aue: Cap. III. Zur Rhythmik von 'Des Minnesangs Frühling'. IV. Die Rhythmik der Lieder Hartmanns. V. Die Dactylen im deutschen Minnesang, nebst einem Versuch über die Grundlagen der romanischen Rhythmik. Paul u. Braune, Beitr. 23, S. 42—98. Ders., Zur romanischen und deutschen Rhythmik. Ebd. 24, 72—84. Ed. Bernoulli, Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen. Eine Untersuchung der auf Linien gesetzten Neumen u. s. w. Leipzig 1898. Vgl. dazu F. Saran, Jahresber. f. german. Philol. 1898, S. 62—65. H. Bellermann, Die Mensuralnoten und Tactzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts. Berlin 1858. G. Jacobsthal, Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts. Berlin 1871.

H. Riemann, Studien z. Gesch. d. Notenschrift. Leipzig 1878. Ders., Musiklexicon. 4. Aufl. Leipzig 1894. Ders., Notenschrift und Notendruck. In: Festschrift zur 50jähr. Jubelfeier des Bestehens der Firma C. S. Röder. Leipzig 1896. Ders., Die Melodik der Minnesinger. Fritzschs Musical. Wochenbl. 28, 1—62; 389—437; 449—513 passim. Dazu vgl. F. Saran, Jahresber. f. german. Philol. 1897, S. 234—236. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert. Leipzig, Hesse 1898.

P. Meyer et G. Raynaud, Le chansonnier français de Saint-Germain-des-Prés (Bibl. Nat. Fr. 20050). Reproduction phototypique. Tome I. Paris 1892 (Société des anc. textes frç.). G. Paris et Aug. Gevaert, Chansons du XV[e] siècle. Paris 1875 (ebd.). Joh. Otts Liederbuch (1544), hrsg. v. R. Eitner, L. Erk und O. Kade. Publ. ält. Musikwerke I—III. R. Eitner, 60 Chansons zu vier Stimmen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts von französischen und niederländischen Meistern. Publ. ält. Musikwerke 23 (1899). Musique des chansons de Béranger, airs notés anciens et modernes. X[e] éd., revue par Fr. Bérat. Paris, Garnier frères. G. Bizet, Carmen. Opera en 4 actes. Partition Chant et Paroles. Paris, Choudens. L. Xanrof, Chansons sans gêne. Paris, Oudet.

Drei Notierungsweisen treten seit dem Mittelalter nach einander hervor und gehen bis in die Neuzeit hinein, z. T. heute noch neben einander her: die chorale, mensurale und taktmässige. Die Choral- oder Neumenschrift ist die älteste, mindestens was die Überlieferung, wohl auch was die Entstehung anbetrifft. Sie beherrscht die musikalische Praxis bis ins XII. und XIII. Jh. Aus ihr entwickelt sich um jene Zeit die mensurale. Letztere drängt die ältere Weise allmählich zurück, ohne sie zu beseitigen und behauptet vom XIV.—XVI. Jh. den Vorrang. Dann bricht

die Herrschaft der taktmässigen an. Deren Anfänge gehen sicherlich so weit zurück wie die der mensuralen; auf ihrer Höhe stehen wir noch jetzt. Die abendländischen Kulturvölker nehmen an dem Gebrauch dieser Notationen in derselben Weise und im Wesentlichen gleichzeitig teil.

Jede der genannten Notenschriften hat ihr eigenes Verhältnis zum Rhythmus der Kompositionen, deren Melodie sie überliefert. Der Rhythmiker muss sich darüber klar sein, ehe er an einen Musiktext herantritt, den Rhythmus zu bestimmen. Für jedes dieser Schreibsysteme hat zugleich der Sprachtext seine besondere Bedeutung. Deswegen ist es unter Umständen von grossem Nutzen, notierte Melodien zu prüfen; man kann daraus Erkenntnisse über das mit ihnen verbundene Wort gewinnen. Gerade für das Problem des französischen Versrhythmus ergiebt sich auf diese Weise Wichtiges, was den Weg in das Musikalische lohnt.

Die chorale Schreibung (Neumennotation) diente anfangs nur kirchlichen Zwecken. Sie ist die Schrift des sog. gregorianischen Gesanges. In ihr bekommt jede Silbe des Textes ein Neumenzeichen oder eine Neumengruppe. Dadurch wird die richtige Verteilung der Töne auf die Silben gesichert. Als einzelne Zeichen treten auf die Virga ' (aus dem Acut der Griechen entstanden) und das Punktum · (entstanden aus dem Gravis). Dieselben Zeichen setzen auch die Neumengruppen zusammen. Es sind entweder Ligaturen, d. h. Gruppen, deren Elemente graphisch in eins gezogen wurden (◡ Podatus, ⌒ Clivis, ∽ Torculus, N Porrectus), oder Konjunkturen, deren Bestandteile sich nur durch Zusammenrückung vereinigen (.' Scandicus, ∴ Salicus, '∶ Climacus u. s. w.).

Ursprünglich brauchte man die Neumen ohne Linien. So lange waren sie nicht geeignet, die Töne einer Melodie absolut genau festzulegen, sondern gaben nur an, ob die Melodie stieg oder fiel, und wie viel Töne jeder Silbe zukamen. Sie sollten bloss das Gedächtnis der Sänger unterstützen, wenn diese die liturgischen Weisen auswendig vortrugen, die man ihnen vorher in den Singschulen eingeprägt hatte. Seit dem 11. Jh. stehen die Neumen auf Linien. Der Unterschied in der Bedeutung von Virga (Tonschritt nach oben) und Punctum (Schritt nach unten) wurde dadurch natürlich gegenstandslos; beide Zeichen werden seit jener Zeit promiscue gebraucht. Dafür ergab sich der unendliche

Vorteil, Höhe und Tiefe durch die Stellung im Liniensystem unmittelbar auszudrücken.

In dieser neuen Form benutzte man die Choralschrift auch zur Aufzeichnung weltlicher Lieder. Man verwendete sie im Mittelalter bald ganz allgemein, sobald überhaupt einstimmige kirchliche oder weltliche Melodien zu notieren waren.[1]) So die romanischen und deutschen Minne- und Meistersinger. Vgl. Runge, S. VII, XI ff.; v. Liliencron, S. 564; H. Riemann bei Fritzsch a. a. O. Vgl. auch Ed. Bernoulli a. a. O.; Saran im Jsb. 1898, S. 62—65. Über die moderne Choralnotierung der katholischen Kirche siehe Haberl.

Die verbesserte Neumenschrift kann — und das ist festzuhalten — zwar die absolute Höhe der Töne mittels der Linien und Schlüssel angeben, aber sie sagt als solche nicht das Geringste über deren relative oder absolute Dauer, also nichts über Metrum und Tempo[2]) aus. Noch weniger vermag sie dem Sänger anzudeuten, wo die Thesen der Komposition (die rhythmisch-melodischen Gipfel) liegen.

Die Neumenschrift ist in dieser Beziehung den griechischen Notenbuchstaben zu vergleichen. Auch die griechischen Notenbuchstaben bedeuten nur Tonhöhen, nicht Zeitwerte. Wenn über die relative Dauer der Töne Bestimmungen nötig schienen, fügte man die bekannten metrischen Zeichen ⏑ – ⏗ ⏘ ⏙ hinzu. Thesen wurden, wo es erforderlich war, durch Punkte kenntlich gemacht (-̣). Ganz anders verfährt die moderne Taktschreibung, wie wir noch sehen werden.

Es lässt sich also aus choralen Notationen, wenigstens unmittelbar, nicht das Geringste über den Rhythmus der Kompositionen ermitteln.

Selbstverständlich hat die Musik des Mittelalters ebenso gut Rhythmus gehabt wie die der Gegenwart. Die kirchliche kannte ursprünglich fast nur jenen freien 'gregorianischen', der dem Rhythmus der Prosasprache entstammt (Riemann, Musiktheorie S. 155 f.); die weltliche hingegen nur den strengen geschlossener Formen, der sich allein im Zusammenhang mit

---

[1]) Bernoulli, Choralnotenschrift S. 58.

[2]) Bernoulli möchte in seinem Buch eine metrische Bedeutung der Neumenzeichen erweisen. Der Beweis ist ihm nicht gelungen. Vgl. meine Bemerkungen im Jsb. a. a. O.

der Körperbewegung (Tanz, Reigen, Marsch, vereinzelt vielleicht Arbeit) entwickelt haben kann.[1])

Beide Kunstweisen haben sich bald vereinigt, dann durchdrungen. Spätere prosaische Sequenzenformen, z. B. die in Müllenhoff-Scherers Denkmälern[3] Nr. XIX—XXIII, wohl auch die viel besprochene afrz. Eulaliasequenz, nähern sich stellenweise der metrischen Gebundenheit des Liederrhythmus, ohne wirklich Metrum zu bekommen. Umgekehrt darf man gewiss annehmen, dass die regelmässigen Formen der weltlichen Vokalmusik den auflösenden Einfluss der gregorianischen Kunstübung erfahren haben. Denn das Minnelied eines Hausen oder Reinmar mit seinem geistreichen Gedankeninhalt, vor allem die Spruchlyrik, fordern Rücksicht auf den Sprachrhythmus und damit eine freiere Bewegung, wie sie der kirchliche Gesang von jeher hatte.[2]) Liliencron meint a. a. O. sogar, die weltliche Musik der Minnesänger habe sich von der kirchlichen direkt abgezweigt. Dieser Ansicht pflichte ich, für das Rhythmische wenigstens, nicht bei, weil sie die rhythmische Verschiedenheit beider Traditionen nicht erklärt.

Wie weit im einzelnen Falle der freie gregorianisch-sprachliche Rhythmus den strengen, mehr orchestischen der alten Lieder gelöst haben mag, lässt sich natürlich nicht bestimmen. Dass aber eine solche Auflösung der strengen rhythmischen Struktur in eine freiere, deklamatorische begonnen hat und zuletzt recht weit gegangen ist, lehrt — glaube ich — neben allgemeinen Erwägungen[2]) die Betrachtung des mehrstimmigen Liedes im 15. und 16. Jh. Dessen Zusammenhang mit dem alten Minnesang liegt zu Tage. Seine rhythmische Bewegung ist aber eine frei und ausdrucksvoll deklamierende.[3])

Hatte also die neumierte Musik des Mittelalters charakteristischen Rhythmus, drückte ihn jedoch die Choralnotenschrift als solche nicht aus, so erkannte man ihn offenbar anders woher. Denn es widerspräche der Gewohnheit aller Kunstmusik, eine so wichtige Eigenschaft der Komposition wie den Rhythmus

[1]) Über jenen vgl. Haberl a. a. O. S. 32 ff.; über diesen — der dem modernen Musikliebhaber allein bekannt zu sein pflegt und von ihm deshalb für den einzig möglichen gehalten wird — Saran, Beiträge 23, S. 42—98 und die Jenaer Liederhs. hrsg. von Holz-Saran-Bernoulli Bd. II, S. 103 f.

[2]) Vgl. Jen. Hs. II, S. 109 f.

[3]) Vgl. die unten mitgeteilten Proben.

der Willkür preiszugeben und damit das Verständnis der Kunstwerke in Frage zu stellen. In der Tat war ehemals niemand über den Rhythmus eines neumierten Vokalwerkes in Zweifel. Denn für den Rhythmus der Melodie war der des Textes massgebend. Darüber hinaus kam nur das rhythmische Gefühl in betracht, das sich durch die Praxis geschult und an gewisse, nicht eben zahlreiche Formen gewöhnt hatte.[1])

Diese Erkenntnis bricht sich jetzt in der Musikwissenschaft immer mehr Bahn. Noch bis vor kurzem deutete man die Choralnoten in den Handschriften der romanischen und deutschen Minnesinger nach den Regeln der älteren Mensuraltheorie (Francos von Köln, gegen 1250).[2]) Neuerdings ist das Richtige im Anschluss an die Neumenforschung entdeckt worden. Das Verdienst gebührt Liliencron, Runge und Riemann, obwohl schon vorher hier und da auf das Unzureichende der Übertragungen bei Ambros,[3]) Fétis[4]) u. a. hingewiesen war. So sagt Tiersot:[5]) *Il est évident, en effet, que la seule manière de retrouver sous une notation imparfaite le rhythme original des monodies du moyen âge, et par dessus tout celui des chansons populaires, est de conformer purement et simplement le rhythme de la musique à celui des vers, comme cela se pratique dans toutes les chansons populaires de tous les temps et de tous les pays.* Freilich hat er nicht konsequent nach diesem Prinzip gehandelt.[6]) In der Tat macht es allein die neue Auffassung möglich, die alten choral notierten Weisen sinn- und stilgemäss vorzutragen.[7]) Die bisher übliche mensurale Übertragung förderte nur Monstrositäten zu Tage. In gleicher Weise hat die moderne katholische Sangesart die alte Manier des 'cantus martellatus' wieder verlassen.[8])

Textrhythmus und rhythmisches Gefühl gaben also die rhythmische Gliederung eines jeden Neumentextes an die Hand. Welcher Art diese im besonderen ist, hängt natürlich von der Gattung ab.

---

[1]) Jen. Hs. II, S. 109 f.

[2]) Vgl. Jen. Hs. II, S. 92.

[3]) Gesch. d. Mus. II, S. 224 ff.

[4]) Hist. génér. de la mus. V, S. 7 ff.

[5]) S. 415 Fussnote.

[6]) Vgl. auch Riemann, Musiktheorie S. VIII.

[7]) Übertragungen mhd. Lieder nach diesem Prinzip von Saran und Bernoulli Jen. Hs. II. Riemann bei Fritzsch Jg. 28.

[8]) Vgl. Haberl S. 199.

Der kirchliche Choralgesang — abgesehen von den metrischen Hymnen und Sequenzen — hatte und hat noch seiner Natur nach kein Metrum. Sein Rhythmus wird allein durch den Accent und das natürliche rhythmische Gefühl geregelt. Namentlich ergiebt sich die Lage der Hebungen ohne weiteres aus dem Wortaccent. Darum stellt Haberl mit Recht als Fundamentalsatz für Verständnis und Vortrag des gregorianischen Chorals auf: 'Singe die Worte mit den Noten so, wie du sie ohne Noten sprichst'.[1])

Etwas anders lag die Sache bei mittelalterlichen Kompositionen in geschlossener Form (Minnelied, Leich, Hymne, jüngere Sequenz). Solche haben — ihr versmässiger Charakter beweist es — ein ordnendes Prinzip, das von dem natürlichen Rhythmus der Prosasprache stark abweicht. Trotzdem wird auch in ihnen die rhythmische Gliederung der ganzen Komposition durch die des Textes bestimmt.[2]) Freilich genügt blosse Kenntnis der Textgliederung hier doch nicht, die Lieder bis ins einzelne richtig zu rhythmisieren. Man kann zwar an der Hand des Textes die Grenzen der grossen rhythmischen Gruppen (Strophe, Kette, Reihe), auch viele Hebungsstellen im wesentlichen richtig bestimmen, anderes und sehr wichtiges der gesamten Komposition bleibt jedoch dabei dunkel. Z. B. in welchem Zahlenverhältnis die Zeiten der gesungenen Silben, Glieder und grösseren Teile stehen, ist aus dem blossen Wort nicht zu entnehmen. Es muss, wie Riemann[3]) ganz richtig schliesst, eine Norm bestanden haben, nach der sich auch das Metrische eines neumierten Liedertextes ohne Schwierigkeit bestimmen liess. Überliefert findet sich von einer solchen nichts, weder in der romanischen noch in der deutschen technischen Litteratur. Offenbar ist sie nie begrifflich formuliert worden. Sicherlich deshalb nicht, weil die Rhythmik der neumierten Kompositionen so einfach war, dass die blosse Praxis zum richtigen Vortrag ausreichte. Aus demselben Grunde hat ja, wie wir sahen, die nationale Metrik der Romanen das Hebungsgesetz der einheimischen Verse nie ausgesprochen. Der richtige Vortrag machte sich im Fluss der lebendigen Überlieferung eben von selbst.

---

[1]) a. a. O. S. 33. Vgl. auch Riemann, Musiktheorie S. 155 f.
[2]) Jen. Hs. II, S. 97 ff.
[3]) Fritzsch S. 34.

Jetzt ist die Überlieferung abgerissen. Was damals selbstverständlich war, ist uns unbekannt. Also müssen wir auf Umwegen versuchen, die alte Norm wieder zu finden.

Die moderne Musikwissenschaft hat nun schon manches als mindestens höchst wahrscheinlich ermittelt.

Was die 'Taktart' anbetrifft, so verwendete die Vokalmusik der oben genannten geschlossenen Formen entweder überhaupt nur eine, oder, wenn es deren mehrere gab, verteilten sie sich in bestimmter und bekannter Weise auf die verschiedenen Gattungen. Im ersten Falle kommt allein der gerade Takt in betracht: man kann ihn für den deutschen Minnesang, damit zugleich für den romanischen, mittelbar aus der Behandlung der 'Auflösung' nachweisen.[1]) Nimmt man das zweite an, so lässt sich — falls das Kriterium der Auflösung versagt — keine Sicherheit gewinnen.[2]) Vielleicht könnte man durch Rückschlüsse aus der Musik späterer Zeiten, die uns in mensurierten Texten erhalten ist, noch manches ermitteln. Immerhin tut man besser bei der ersten Annahme zu bleiben. Die Mensuralschrift war im 13. Jh. schon da. Hätte das dringende Bedürfnis bestanden, graden und ungraden Takt zu scheiden, so hätte man leicht von ihr die Symbole entlehnen können. Man sieht ja in späteren Liederhandschriften zuweilen das Bestreben, durch die Wahl der Neumenzeichen (Virga und Punktum im Wechsel) oder durch Semibrevis und Minima ungraden Takt, überhaupt metrische Dauer fürs Auge festzulegen. So z. B. in den neuerdings von Koller mitgeteilten Liedern Oswalds von Wolkenstein.[3]) Das ist eine unvollkommene Notation, die aber wenigstens das ungrade Taktgeschlecht aufs Papier bringt, eine Schreibweise, die zwischen Neumierung und Mensur steht.

Eben so einfach war der Gebrauch der rhythmischen Reihen. Im deutschen Minnesang lassen sich nur drei nachweisen: Vierer, Sechser, Zweier. Andere als diese anzusetzen, liegt wenigstens gar kein Grund vor.[4]) Der Reim und die syntaktischen Verhältnisse lehren die Reihen i. A. erkennen. Besonders achte man auf die durch den Sinn bedingten Pausen

---

[1]) Saran, Beitr. 23, 56 ff., 71 ff. Jen. Hs. II, 121 f., 133 f.

[2]) Vgl. Riemann, Musiktheorie S. 214. Runge S. XI. Saran, Beitr. 23, 58.

[3]) Denkm. d. Tonkunst in Österreich IX (1902), 2, S. 132.

[4]) Jen. Hs. II, 122 f.

und Dehnungen, um den Charakter der Reihen zu fühlen.[1]) Gerade gegen den Eigenrhythmus des Textes verstossen Riemanns Rhythmisierungen in Fritzschs Wochenblatt öfters,[2]) weshalb ich nicht durchweg mit ihnen einverstanden bin.

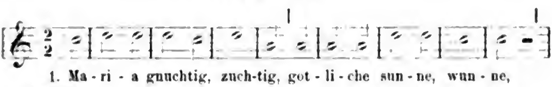
Ich habe in einem Abriss (Beitr. 23, 42—53 und ausführlicher Jenaer Handschrift II, 91 ff.) zusammengestellt, was nötig ist, um den Rhythmus mittelalterlicher neumierter oder ohne Notation überlieferter Lieder zu finden. Der Rhythmiker bemerkt, dass es sich dabei nur um ganz elementare Dinge handelt, um Regeln, die ganz wohl bloss nach dem Gefühl beobachtet werden können. Höchstens bei der Katalexe, überhaupt bei Schlussdehnungen und Tempowechsel bedürfte es noch eines Winkes über die Art der Ausführung: | ♩ ♩ | ♩ = | 𝅗𝅥 | ♩ oder ♩ 𝅗𝅥, oder ♩ ♩ 𝄽. Vielleicht trat hier die Kunsttradition ergänzend ein.

Der Komponist jener Zeit komponierte also stets im Hinblick auf seinen Text, stets im engsten Anschluss an ihn. Denn eben der Text gab dem Ganzen seinen rhythmischen Halt. Er drückte der Melodie seine Form auf. Nur im Metrum machten sich andere Einflüsse geltend, doch nicht so sehr, dass sie die Herrschaft des Wortes hätten gefährden und der Melodie einen Rhythmus aufzwängen können, der für das Gefühl dem Texte merklich widerstrebte. Textrhythmus und Liedrhythmus durchdrangen sich damals so vollkommen, als es nur möglich ist.[3])

Ich gebe ein Beispiel, diese Technik zu veranschaulichen. Dazu vergleiche meinen Aufsatz in der Jenaer Handschrift. Mit 'Rh. §' verweise ich auf die in betracht kommenden Paragraphen dieses metrischen Abrisses.

Runge, Colm. Hs. S. 22.

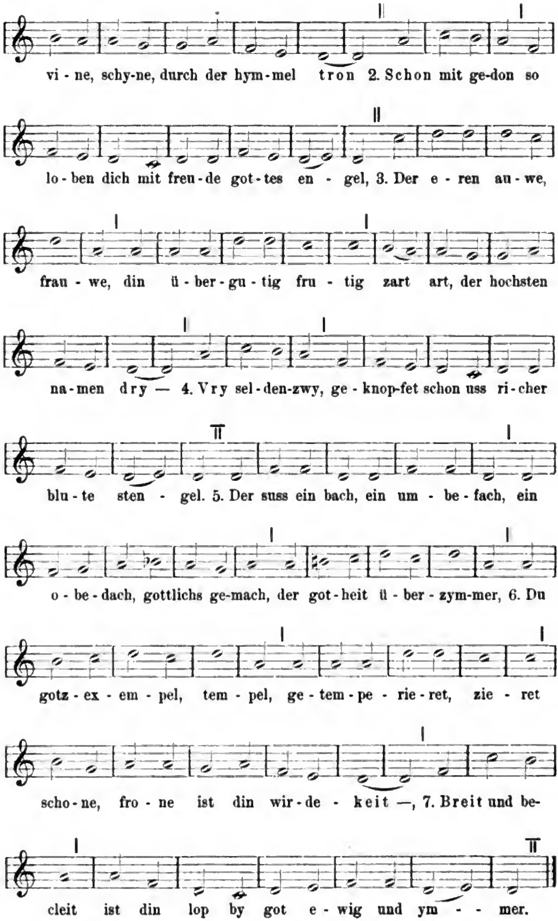
Übertragung (Tenor).[4])



[1]) Vgl. unten § 30. 31.

[2]) Saran, Jsb. 1897, S. 234.

[3]) Vgl. Beitr. 23, S. 55 f. und Jen. Hs. II, 110.

[4]) Die Übertragung ist natürlich eine Oktave tiefer zu lesen.

vi - ne, schy-ne, durch der hym-mel tron 2. Schon mit ge-don so
lo - ben dich mit freu - de got - tes en - gel, 3. Der e - ren au - we,
frau - we, din ü - ber - gu - tig fru - tig zart art, der hochsten
na - men dry — 4. Vry sel - den-zwy, ge - knop-fet schon uss ri - cher
blu - te sten - gel. 5. Der suss ein bach, ein um - be - fach, ein
o - be - dach, gottlichs ge-mach, der got - heit ü - ber - zym-mer, 6. Du
gotz - ex - em - pel, tem - pel, ge - tem - pe - rie - ret, zie - ret
scho - ne, fro - ne ist din wir - de - keit —, 7. Breit und be-
cleit ist din lop by got e - wig und ym - - mer.

Der Text lautet in richtiger rhythmischer Gliederung gedruckt (vgl. Beitr. 23, 59. 62. 65):

1. Maria gnuchtig,[1] zuchtig,
gotliche sunne, wunne,
vyne,[2] schyne,[3] durch der hymmel tron
2. Schon[6]) mit gedon
so loben dich mit freude gottes engel,
3. Der eren auwe, frauwe,
din übergutig frutig[4])
zart art, der hochsten namen dry
4. Fry seldenzwy,[5])
geknopfet[7]) schon[6]) uss richer blute stengel.
5. Der suss ein bach, ein umbefach,[8])
ein obedach, gottlichs gemach,
der gotheit überzymmer,
6. Du gotz exempel,[9]) tempel,
getemperieret, zieret
schone, frone[10]) ist din wirdekeit,
7. Breit und becleit[11])
ist din lop by got ewig und ymmer.

[1]) = *genühtic* 'die Fülle aller Vorzüge habend'. [2]) *fine* st. F. 'Feinheit'. [3]) *schîne* sw. m. 'Glanz'. [4]) *vrüetic* 'fein'. [5]) = der Dreieinigkeit edler Heileszweig (Zweig von der Dreieinigkeit). [6]) = *schône* 'schön'. Adverb. [7]) *knopfen* sw. v. 'knospen'. [8]) 'amplexus'. [9]) 'heiliges Beispiel'. [10]) 'heilig'. [11]) Sinn: *Maria — schyne* sind Vokative; ebenso *Der eren — frauwe, der hochsten — stengel.* Von *loben* hängt ab *dich* und später *din übergutig — art. Der suss — tempel* wieder Anreden. Von *getemperieret* an die Aussage. *becleit* offenbar 'bekleidet (mit allen Herrlichkeiten)'.

Das Metrum ist:

I. 1. – –́ – –́ –; ⏑́ –́ | – –́ – –́ –; ⏑́ –́ ∧ | –́ –, –́ –; –́ – –́ – ⏑́⌒–
2. –, –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́ – –́⌒– –́,
3. – –́ – –́ –; ⏑́ –́ | – –́ – –́ –; ⏑́ ⏑́ | –́⌒–, –́; – –́ – –́ – ⏑́⌒–
4. –, –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́ – –́⌒– –́.

II. 5. – –́ – –́; – –́ – –́ | – –́ – –́; – –́ – –́ | – –́ – –́ – ⏑́ –́
6. – –́ – –́ –; ⏑́ –́ | – –́ – –́ –; ⏑́ ⏑́ | –́ –, –́ –; –́ – –́ – ⏑́⌒–
7. –, –́ – ⏑́ | –́ – –́ – –́ – –́ – –́⌒– –́.

Das **Reimgebäude** (griechische Buchstaben bezeichnen die Reime, die innerhalb der rhythmischen Reihen stehen):

1. *α a — β b — ζ ζ d*
2. *δ d — e.*
3. *φ f — γ g — ι ι k*
4. *κ k — e.*

---

5. *λ l — λ l — m*
6. *ν n — o o — π π r*
7. *ϱ r — m.*

Die Tonart des Liedes ist dorisch (authentisch). Die Strophe zerfällt nach Reim, Melodie und Sinn zunächst in Aufgesang (1—4) und Abgesang (5—7). Jedes dieser Gesätze schliesst auf der Tonika. Der Aufgesang besteht aus 4 Perioden, der Abgesang aus 3. In allen steht ein Sechser (Rh. § 14b) am Ende, den Schluss bildend. Alle Perioden schliessen auf der Tonika, nur die fünfte auf der Dominante. Dieser melodisch minder ausgeprägte Schluss fällt jedoch deutlich ins Ohr, weil an der Stelle auch der Text die 'Kehre' (Rh. § 20) erkennen lässt, und weil Periode 6 in der ersten Reihe die Melodie der letzten Reihe von 5 als Beginn eines neuen Satzes wiederholt. Andererseits werden die Tonikaschlüsse der übrigen Perioden in ihrer finalen Wirkung durch abgeschwächte 'Kehre' gehindert. Die Tonika wirkt zwar im Sinn eines vollkommenen Schlusses, aber der Textsinn geht bei 1 : 2, 3 : 4, 6 : 7 über die Kehre weg. Dadurch wird der Eindruck einer Abschwächung des hinter dem Finalton *d* befindlichen Einschnittes hervorgerufen. Eben darum darf man z. B. den Schluss der Periode 1 und den Anfang von 2 nicht rhythmisieren

. . . –́ ⌅ ⌅ ‖ – –́ . . .
tron *schon mit . . .*

Dadurch würde man eine 4zeitige Pause zwischen die eng zusammen gehörenden Textworte schieben und sie gegen die Absicht des Dichters auseinanderhalten. Man muss also die Zeit durch Dehnung, wie oben im Schema, ausfüllen.

Die Perioden sind 2reihig (Nr. 2. 4. 7) und 3reihig (Nr. 1. 3. 5. 6) (Rh. § 16). Von Reihenformen (Rh. § 14) kommen vor: Zweier (2a, 4a, 7a), Vierer (1a, 1a', 3a, 3a', 5a, 5a', 5b, 6a, 6a'), Sechser (1b, 2b katalektisch, 3b, 4b, 6b, 7b). Über die Zusammenziehung scheinbarer Zweier zu Vierern vgl. Rh. § 14c. In 1a' : b, 3a' : b, 7a : b haben wir Verschiebung der Lanke (Rh. § 22). Verschiebung der Fuge (Rh. § 22b) ist häufig, z. B. 1a a' b, 3a a' u. s. w.

Ich würde der Melodie und des besseren rhythmischen Gleichgewichtes wegen in Kette 2, 4 und 7 die erste Lanke lieber hinter *loben dich, geknopfet schon, din lop* verlegen. Dadurch werden die Zweier beseitigt. Die Ketten bekommen die übliche Form Vierer + Vierer. Auch für die Folgestrophen scheint mir diese Einteilung rhythmischer und ausdrucksvoller. Freilich hat der Mönch von Salzburg in seiner lateinischen Nachbildung des Tons das Metrum so verstanden, wie ich es analysiert habe. Er baut Kette 2, 4, 7 zweifellos als Zweier + Sechser. Aber ist diese Auffassung auch für uns verbindlich? Indes kommt hier nichts auf die Entscheidung an.

Man sieht, wie sehr Text und Rhythmus zusammenhängen.

Dies Verhältnis von Wort und Weise änderte sich, als man begann mehrstimmig zu setzen. Mehrstimmigkeit ist nach Riemanns Darlegung[1]) schon früh bei den Germanen vorhanden gewesen. In England hat sie sich aus naturalistischer Übung zu bewusster Kunst erhoben. Dort ist sie auch in die kirchliche Musik eingedrungen.

Das Nebeneinander zweier oder mehr Stimmen forderte bald, sowohl für den Cantus firmus (die Melodie) als die diskantierenden Stimmen, zumal wenn man nicht genau Note gegen Note setzte, eine strenge Zeitmessung. Indem man eine solche in die alten gregorianischen Melodien einführte, beraubte man sie ihrer natürlichen, frei dem Sprachaccent folgenden Bewegung. Seit dem 12. Jh., seit dem Aufblühen der Polyphonie erscheint daher der alte Choralgesang im Cantus firmus als cantus planus. Er bewegt sich — die Ligaturen ausgenommen — in gleichlangen Werten; seine Töne sind nun kommensurabel.[2])

Die neue Kunst, neben der die alte homophone ruhig weiter bestand, bedurfte um sich auszudrücken einer neuen Notenschrift. Da die Zeitverhältnisse der rhythmischen Elemente und Gruppen nicht mehr so einfach waren, dass sie sich dem geübten Gefühl im Anschluss an den Text ohne weiteres von selbst ergaben, so mussten sie in die Notenschrift mit aufgenommen werden. Es entstand **die mensurale Notation**, mensural genannt, weil sie über das Zeitliche (Dauer und Tempo) genaue Massbestimmungen enthält.

---

[1]) Musikth. S. 2 ff.

[2]) Riemann, Musikth. 157. Studien S. 201.

Die Grundsätze der Zeitmessung (mensura) entlehnte man der antiken Überlieferung.

Jede strenge Messung von Notenwerten bedarf eines fest stehendes Masses, von dem aus gerechnet wird, einer Masszeit. Zu ihr müssen alle in einer Komposition vorkommenden Notenwerte im Verhältnis der kleinsten ganzen Zahlen stehen; nach ihr können sie dann eindeutig bestimmt und notiert werden. Diese Beziehung der Notenwerte musikalischer Töne auf eine Masszeit gab es schon bei den Griechen, und die Römer hatten sie von dorther empfangen. Durch die lateinischen Grammatiker, besonders wohl durch Augustins Werk De musica war sie dem Mittelalter bekannt und vertraut geblieben.

Die Griechen hatten als Grundlage für die Zeiten tönender Silben die rhythmische Dauer der 'kurzen' Sprachsilbe gewählt.[1]) Sie wurde stets rhythmisch eindeutig gebraucht, sie musste stets dem kürzesten rhythmischen Silbenwert einer Komposition entsprechen. Deshalb hiess sie auch *χρόνος πρῶτος* 'erste, d. h. kleinste rhythmische Zeit'. Alle Silbenwerte einer Vokalmusik, die nicht der Masszeit gleich waren, machten deshalb im antiken System stets Multipla davon aus. Die rhythmische Kürze als *χρόνος πρῶτος* hiess *βραχεῖα*. Symbol war ⏑. Die Reihe der antiken rhythmischen Silbenwerte in Vokalkompositionen war also:

⏑ Masszeit, *χρόνος πρῶτος*
– = 2 ⏑ zweizeitige Länge (*μακρὰ δίσημος*)
⏗ = 3 ⏑ dreizeitige " " *τρίσημος*
⏘ = 4 ⏑ vierzeitige " " *τετράσημος*
⏙ = 5 ⏑ fünfzeitige " " *πεντάσημος*.

Dass die Griechen gerade die Kürze zur Masszeit wählten, liegt daran, dass man den in der Sprache liegenden Gegensatz[2]) von langen (dehnbaren) und kurzen (undehnbaren) Silben zum Andeuten und Ausdrücken des Metrums benutzte, indem man ihn zum Träger des orchestisch-rhythmischen Gegensatzes von rhythmischer Länge und Kürze machte.[3]) War die Kürze aber erst Masszeit, dann wurde ihr Symbol natürlich zur Mass-

[1]) Jen. Hs. II, 134.
[2]) Vgl. unten § 15.
[3]) Jen. Hs. II, S. 134.

note, d. h. man berechnete die Werte der – ⏗ ⏘ u. s. w. nach Multiplen von ⏑. Dieser Zeichen bedurfte man andererseits, weil die griechische Notenschrift nur Tonhöhen nicht Tondauer fixierte.

An dies System schloss sich die älteste Mensuraltheorie (etwa des 12. Jh.) an. Nur benutzte sie als Notenzeichen nicht – oder ⏑, trennte auch nicht mehr Bezeichnung der Tonhöhe und Dauer. Sie drückte jene durch die Stellung im Liniensystem, diese durch quantitative Verwendung der Virga (des alten Akuts) und des Punktum (Gravis) aus. Bloss die Namen der antiken Massbestimmung übernahm sie: Masszeit (tempus) wurde die Brevis; ■, das alte Punktum der Neumierung, ward zugehörige Massnote. Aus 2 Breven bestand die 'Longa'; ihr Symbol, die alte Virga, ist ▬. [1])

Eine Beziehung auf die Sprachquantität findet bei diesem System natürlich nicht mehr statt. Denn es wurde ja auf Prosa und Rhythmi, selten auf Metra angewendet. Es blieb nur die Beziehung zum System der rhythmischen Werte.

Die rhythmische Bewegung bestimmte man näher durch die *modi* (▬ ■ vgl. – ⏑, ■ ▬ ⏑ –, ▬ ■ ■ – ⏑ ⏑ u. s. w.,[2]) worin eine Anlehnung an die alte Fussmessung zu sehen ist. Vielleicht hat die Betrachtung der metrischen Hymnen, die in der Liturgie verwendet wurden, auf diese Zeitmessung geführt.[3])

Vermutlich war anfangs die Bedeutung der Notenzeichen starr und wechselten die Modi in der Melodie wie die Füsse in den gemischten Metren der Alten (– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ u. s. w.). Später wurde im Interesse durchlaufender Gleichmässigkeit[4]) die 'perfekte' Messung der Longa (▬ = 3 ■) zu Grunde gelegt. Die Geltung von Longa und Brevis wechselte nun je nach den Vorschriften der Perficierung und Imperficierung. Es blieb zwar ▬ ■ = 𝅗𝅥 ♩; aber ▬ ■ ■ nicht mehr 𝅗𝅥 ♩ ♩. Es ward nun 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥. Jede Komposition wurde durch eine Zeit von 3 Breves (die Perfectio) genau aufgeteilt.

---

[1]) Riemann, Musiktheorie S. 161 ff.

[2]) Riemann, Stud. 209.

[3]) Riemann, Musiktheorie S. 160 f.

[4]) Die Beziehung auf die Dreieinigkeit diente nur dazu, die aus rein praktischen oder historischen Gründen erfolgte dreiteilige Messung hinterher spekulativ zu begründen.

Damit wurde eine neue Entwicklung eingeleitet. Zunächst haben Longa und Brevis wohl, wie die antiken Vorbilder, zum Rhythmus mit seinen Hebungen und Senkungen in Beziehung gestanden. Mit der Perficierung der Longa ändert sich das: die Symbole treten wesentlich in Beziehung zum 'Takt', zum Dirigier- oder Zählvorgang.

Noch in einem andern Punkte wurde die antike Weise verlassen. Bei den Alten war die Masszeit gleich der rhythmischen Zeit der kurzen Textsilbe. Sie konnte daher natürlich nicht aufgelöst werden. Denn Auflösung bedeutet in der antiken Metrik 'Verteilung einer rhythmischen Zeit auf 2 Textsilben'. Bei den Mensuralisten fiel diese Beziehung der Brevis weg. Sie deuteten die alte Masszeit rhythmisch um, so etwa wie ich das Jen. Hs. II, S. 134 gethan habe. Die antike Regel von der Unteilbarkeit der Brevis ward dadurch gegenstandslos. Die Brevis (▪) blieb zwar Masszeit bezw. Massnote. Von ihr aus wurden die rhythmischen Zeiten und die Notenwerte nach wie vor berechnet. Aber man zerlegte sie nun nach Bedürfnis in Semibreven (◆), später in Minimæ (♩), Semiminimæ u. s. w.

Und weiter: die antike βραχεῖα war ein rhythmischer Wert, dessen absolute Dauer vom Tempo der Komposition abhing. Mit dem πούς, dem 'Takt' hatte sie an sich nichts zu schaffen. In der Blüte der Mensuraltheorie war die Brevis auch von absoluter Dauer und direkt vom 'Takte' abhängig. Denn man bestimmte ihren Zeitwert nach dem 'tactus' d. h. der als fest geltenden Zeit, die man braucht um die Hand mässig schnell nieder zu schlagen und wieder zu erheben. Die perfekte Brevis (= 3 Semibreves) enthielt 3, die imperfekte (= 2 Semibreves) 2 solcher tactus ('Berührungsmomente'). Durch signa diminuentia und augentia bei der Tempusvorzeichnung konnte der Wert der Noten verringert und vermehrt, das Tempo also beschleunigt oder verlangsamt werden.[1])

Die im 12. Jh. eingeführte Mensuralnotenschrift vervollkommnete sich mehr und mehr. Das 16. Jh., die Höhe der mensuralen Epoche, hatte schliesslich in dieser Notation ein Mittel, die relativen und absoluten Unterschiede in der Dauer der Töne aufs Genauste auszudrücken. Die Choralschrift kann in dieser Beziehung gar nicht mit ihr verglichen werden. Aber

---

[1]) Bellermann S. 55 ff.

über die Lage der rhythmischen Gipfel des Kunstwerkes, über die Hebungen einer Komposition erfährt man auch aus der überaus genauen mensuralen Notierung unmittelbar nicht das Geringste. Denn die Ansetzung der Masszeit (Brevis) nebst ihren tactus wird ohne jede Rücksicht auf die rhythmisch-melodischen Höhepunkte der Melodie vorgenommen. Ein Blick in die bequemen neuen Ausgaben des Palestrina und Lasso von X. Haberl oder die des Ottschen Liederbuches in Paris-Gevaert's Chansons und ähnliche Texte beweist das mit Evidenz.

Im antiken System ist die Beziehung der Masszeit zur Hebungsreihe leicht zu durchschauen. Der Abstand von Hebung zu Hebung beträgt 3, 4 oder 5 Masszeiten. Wie bekannt, wechselt er in derselben Komposition, ja bei den sogen. *μέτρα μικτά* in derselben Reihe vielfach. In der Mensuralmusik ist eine solche Beziehung nicht, bezw. nicht mehr zu entdecken. Die Mz. setzt beim ersten Noten- oder Pausenzeichen der Komposition ein und läuft streng bis zu Ende durch, ohne Rücksicht auf die rhythmische Funktion der Töne. Man hat den Eindruck, als ob sich der Rhythmus eines mensuraliter notierten Textes zum Tempus verhalte wie die Oberfläche der Erde zu dem Gradnetz des Kartographen. Deshalb wäre es auch ein verhängnisvoller Irrtum, die Striche, mit denen die modernen Herausgeber die Mensur in dankenswerter Weise sichtbar machen, für 'Taktstriche' anzusehen. Es sind Mensurstriche, die etwas ganz anderes bedeuten, als die modernen Taktstriche.[1])

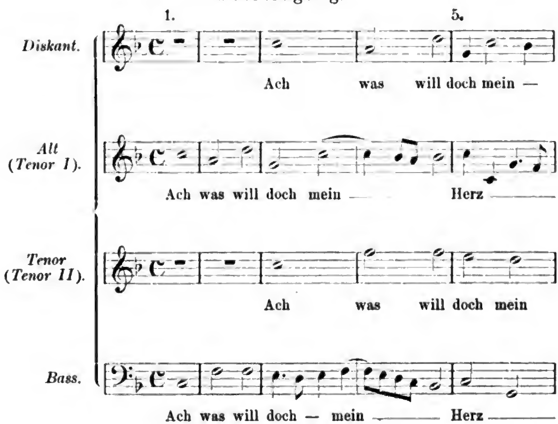
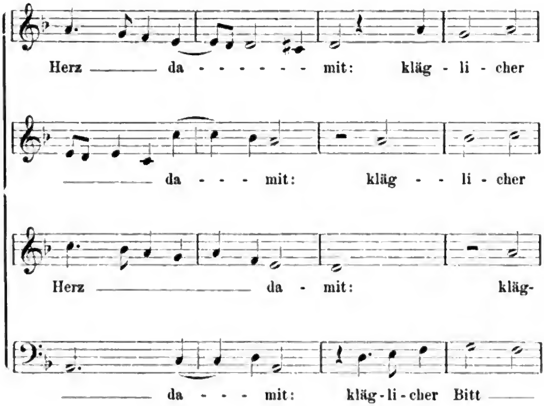
Für den Rhythmus einer Komposition lernt man aus mensuraler Notierung sehr viel mehr als aus der Neumenschrift. Man liest aus ihr alles genau ab, was das Zeitmass angeht. Aber die erste Frage des Rhythmikers 'wo liegen die Hebungen' beantwortet die Mensuralnotenschrift unmittelbar ebenso wenig wie die Choralschrift. Antwort giebt der Text. Denn, von dem selbständig behandelten Zeitmass abgesehen, auch in der Mensuralmusik ist die rhythmische Gliederung des Textes für die musikalische vollständig massgebend, wenigstens in der Blütezeit (Palestrinastil, weltliches Lied). Auf richtige Textbehandlung, d. h. genaue Deklamation und Textphrasierung ist daher beim

[1]) Vgl. Rietsch in F. A. Mayer und A. Rietsch, Die Mondsee-Wiener Liederhs. Acta German. IV, S. 173.

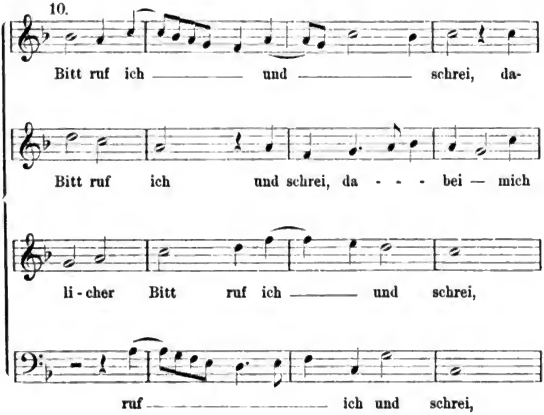
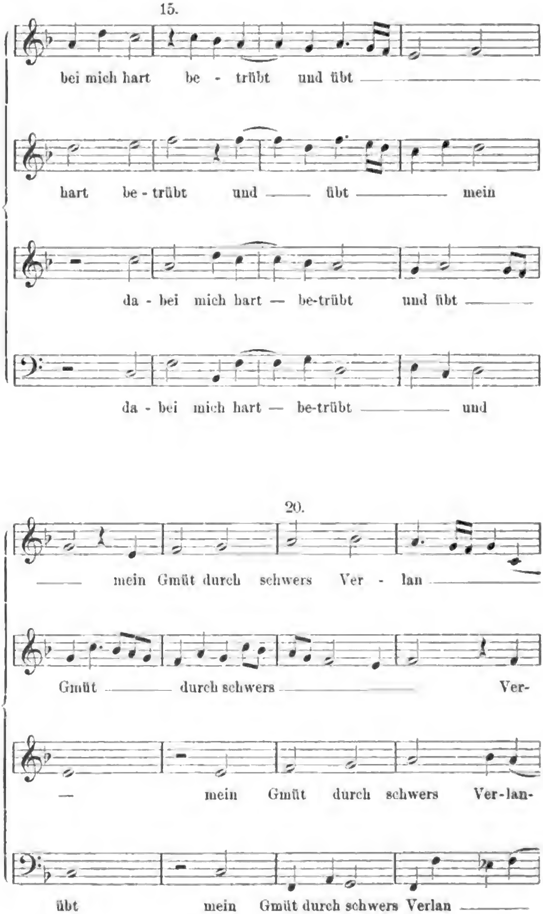
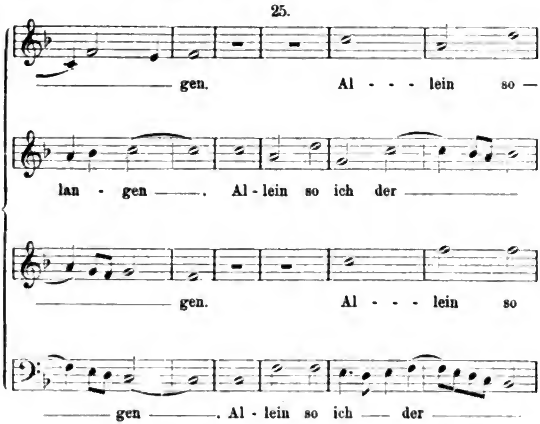
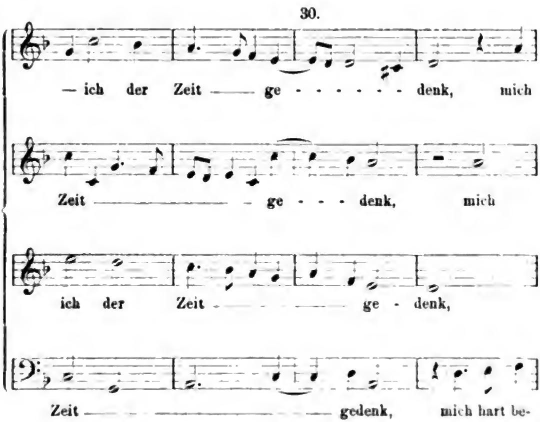
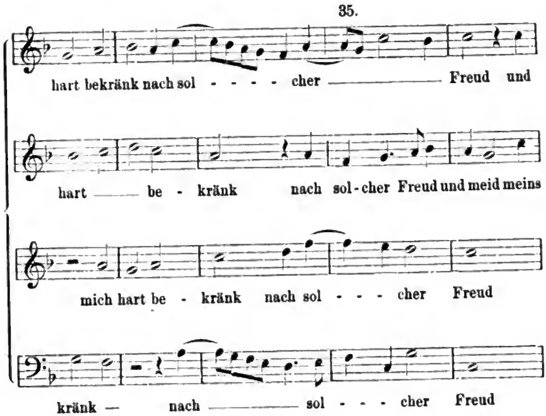
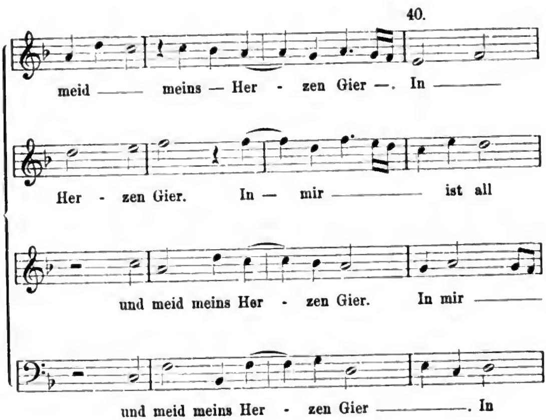
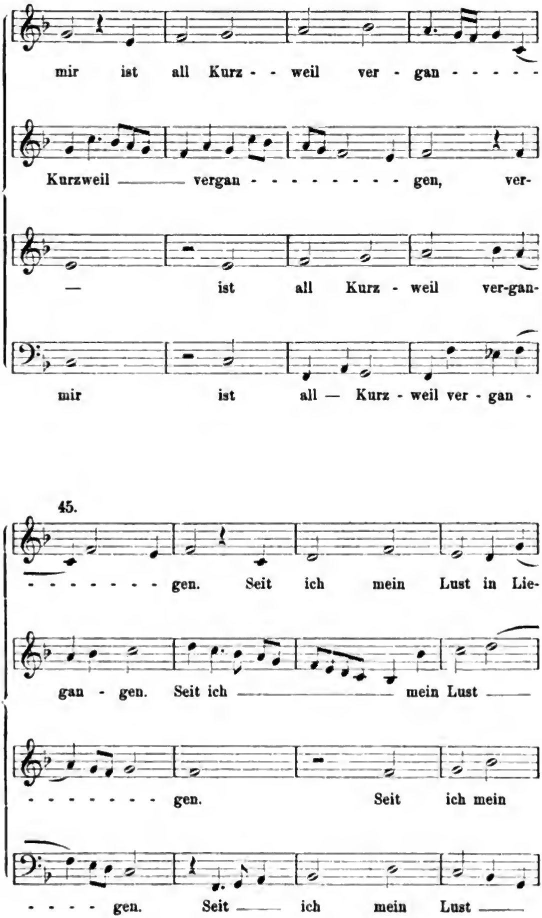
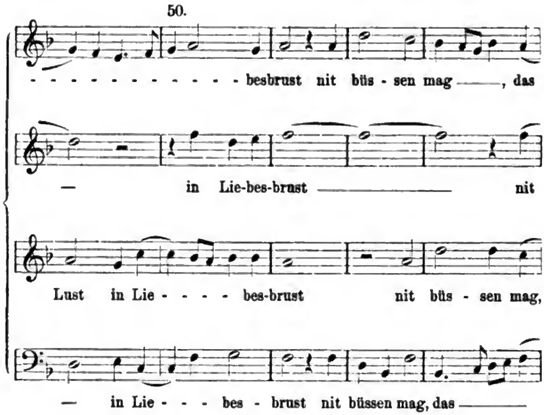
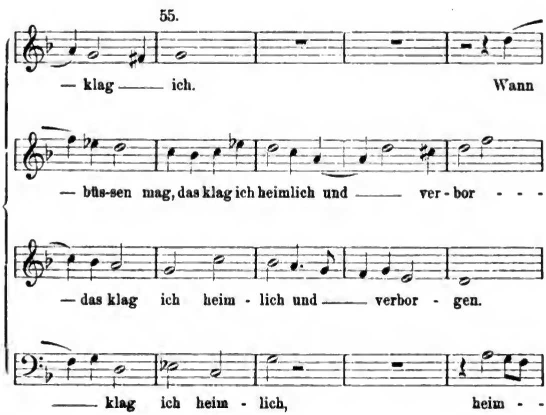
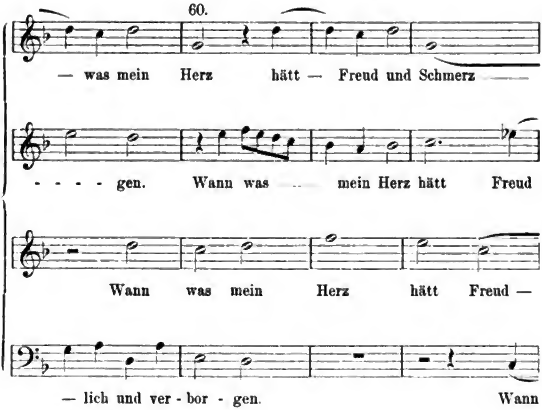
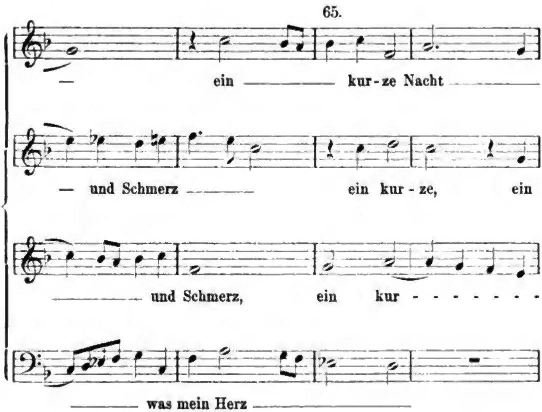
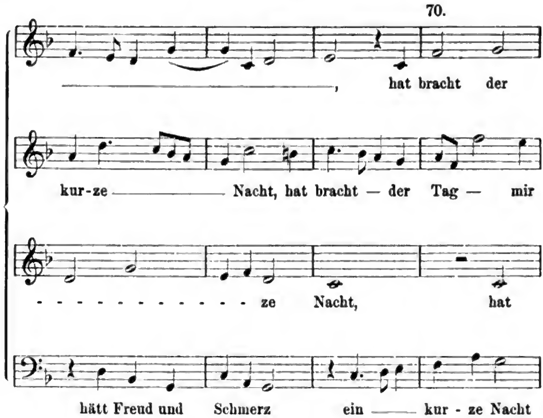
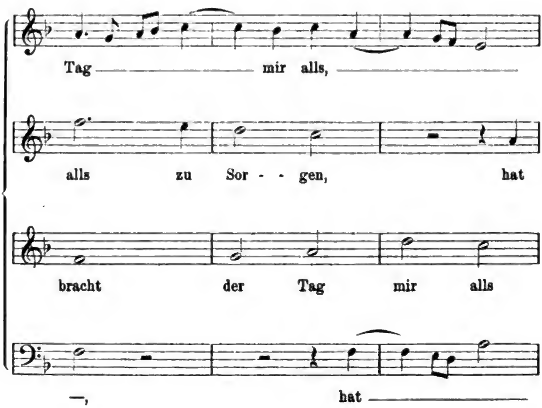
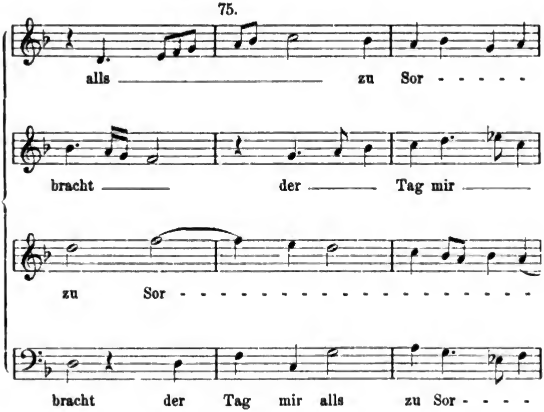
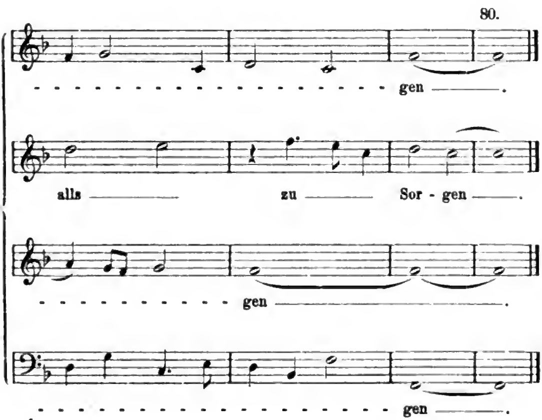
Vortrag mensuraler Werke der höchste Wert zu legen. Wie die choral aufgezeichnete Melodie so lebt auch die mensurale nur in Verbindung mit dem Wort; von ihm empfängt sie ein gut Teil ihrer Form.

Aber anders als bei der choralen Schreibweise genügt hier Textgliederung und Notation um eine Komposition richtig auszuführen. Dort musste für eine Mensur das in lebendiger Übung geschulte rhythmische Gefühl ergänzend eintreten.

Ein Beispiel möge das Gesagte veranschaulichen: Otts Liederbuch Nr. 1. Da die Ausgabe bequem zugänglich ist, gebe ich nur eine Übertragung in moderne Noten. Die Notenwerte werden unserer Schreibweise gemäss um die Hälfte verkürzt. Alt und Tenor lese man 1 Oktave tiefer. Die Striche sind Mensur-, keine Taktstriche: sie veranschaulichen lediglich die mensurale Masszeit. Die Melodie liegt im Tenor. Diesem gegenüber haben die andern Stimmen den Charakter der Begleitung.

Übertragung.


Herz —— da - - - - - - - mit: kläg - li - cher
—— da - - - mit: kläg - - li - cher
Herz —— da - mit: kläg-
—— da - - - mit: kläg - li - cher Bitt ——

10.


Bitt ruf ich —— und —— schrei, da-
Bitt ruf ich und schrei, da - - - bei — mich
li - cher Bitt ruf ich —— und schrei,
ruf —— ich und schrei,

15.
bei mich hart be - trübt und übt
hart be - trübt und übt mein
da - bei mich hart — be-trübt und übt
da - bei mich hart — be-trübt und
20.
mein Gmüt durch schwers Ver - lan
Gmüt durch schwers Ver-
— mein Gmüt durch schwers Ver-lan-
übt mein Gmüt durch schwers Verlan

25.
gen. Al - - - lein so —
lan - gen. Al - lein so ich der
gen. Al - - - lein so
gen. Al - lein so ich der

30.
— ich der Zeit ge - - - - - - - denk, mich
Zeit ge - - - denk, mich
ich der Zeit ge - denk,
Zeit gedenk, mich hart be-

35.
hart bekränk nach sol - - - - cher Freud und
hart be - kränk nach sol-cher Freud und meid meins
mich hart be - kränk nach sol - - - cher Freud
kränk — nach sol - - - cher Freud

40.
meid meins — Her - zen Gier —. In
Her - zen Gier. In — mir ist all
und meid meins Her - zen Gier. In mir
und meid meins Her - zen Gier. In

mir ist all Kurz - - weil ver - gan - - - - -
Kurzweil ——— vergan - - - - - - - - - gen, ver-
— ist all Kurz - weil ver-gan-
mir ist all — Kurz - weil ver - gan -
45.
- - - - - - - - gen. Seit ich mein Lust in Lie-
gan - gen. Seit ich ——— mein Lust ———
- - - - - - - - gen. Seit ich mein
- - - - gen. Seit ——— ich mein Lust ———

50.
- - - - - - - - - - - - - besbrust nit büs - sen mag ——, das
— in Lie-bes-brust ———— nit
Lust in Lie - - - - bes-brust nit büs - sen mag,
— in Lie - - - bes - brust nit büssen mag, das ————

55.
— klag —— ich. Wann
— büs-sen mag, das klag ich heimlich und —— ver - bor - - -
— das klag ich heim - lich und —— verbor - gen.
—— klag ich heim - lich, heim - -

60.
— was mein Herz hätt — Freud und Schmerz
- - - - gen. Wann was mein Herz hätt Freud
Wann was mein Herz hätt Freud —
— lich und ver - bor - gen. Wann

65.
— ein kur - ze Nacht
— und Schmerz ein kur - ze, ein
und Schmerz, ein kur - - - - - - - -
was mein Herz

70.
, hat bracht der
kur-ze Nacht, hat bracht — der Tag — mir
ze Nacht, hat
hätt Freud und Schmerz ein kur - ze Nacht

Tag mir alls,
alls zu Sor - - gen, hat
bracht der Tag mir alls
—, hat

75.
alls zu Sor - - - - - -
bracht der Tag mir
zu Sor -
bracht der Tag mir alls zu Sor - - - - -

80.
- gen .
alls zu Sor - gen .
- - - - - - - - - - - - - gen .
- gen .

Der Text der ersten Strophe lautet in richtiger rhythmischer Gliederung:

1. Ach was will doch mein Herz damit:
kläglicher Bitt ruf ich und schrei,
dabei mich hart betrübt und übt
mein Gmüt durch schwers Verlangen.
2. Allein so[1]) ich der Zeit gedenk,
mich hart bekränk nach solcher Freud
und meid meins Herzen Gier. In mir
ist all Kurzwéil vergangen.
3. Seit[2]) ich mein Lust in Liebesbrust[3])
nit büssen mag, das klag
ich heimlich und verborgen.
4. Wann[4]) was mein Herz hätt Freud und Schmerz
ein kurze Nacht, hat bracht
der Tag mir alls zu Sorgen.

[1]) Wenn ich gar (?) an die schöne Sommerzeit denke, werde ich ganz schwach vor Sehnsucht nach solcher Freude und meide, was mein Herz sonst eifrig begehrt. [2]) Da. [3]) Lies: an Liebes Brust. [4]) Denn.

Die Reihen des Textes sind alle Vierer, akatalektisch (Zeile 1 u. a.) und katalektisch (Zeile 4 u. a.). Nur die fünftletzte und vorletzte Zeile können nicht wohl Vierer sein. Denn die Worte *klag* | *ich* hängen dem Sinne nach so eng zusammen, dass sie nicht durch 4 Zeiten Pause (⊼ ⊼), kaum auch durch Überdehnung (*klag* = –́–́) getrennt werden können. Die Möglichkeit, in diesen Reihen Dreier zu sehen, liegt vor. In der Tat behandelt sie der Komponist auch als solche.

Der dem Texte natürliche Rhythmus würde demnach folgender sein. Dabei nehme ich Hebung : Senkung = 1 : 1.

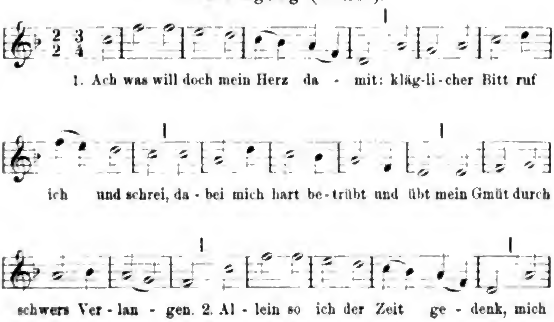
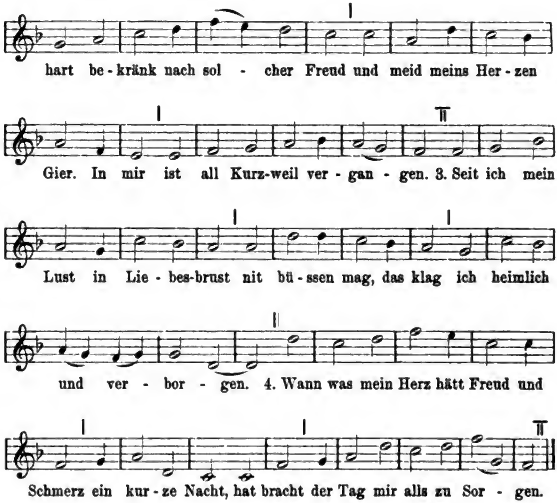
I, 1. – –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́; – –́ – –́ | – –́, – –́ – –́, – –́ |
– –́ – –́ – ◡́ –́
2. – –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́; – –́ – –́ | – –́, – –́ – –́, – –́ |
– –́ – –́ – ◡́ –́
II, 3. – –́ – –́; – –́ – –́ | – –́ – –́; – –́ | – –́ – –́ – ◡́ –́
4. – –́ – –́; – –́ – –́ | – –́ – –́; – –́ | – –́ – –́ – ◡́ –́.

Reimgebäude:

1. $a - \alpha b - \beta \zeta c - d$
2. $e - \varepsilon f - \varphi \gamma g - d.$
3. $\iota i - \varkappa k - l$
4. $\mu m - \nu n - l.$

Eben dieser Rhythmus liegt auch der mensuralen Komposition zu Grunde. Unverändert ist die Gliederung in Gesätze (Rh. § 18), Ketten (Rh. § 16), Reihen (Rh. § 14), ev. Bünde (§ 15). Unverändert die Zahl der rhythmischen Gipfel (Hebungen), überhaupt der Charakter der einzelnen Reihen (katal. akat. Rh. § 24). Dagegen wird durch Dehnung rhythmischer Werte (z. B. gleich der ersten Senkung *'Ach'* auf doppelte Länge), durch Unterteilungen, durch kürzere Verzierungen und Einführung lang-ausgedehnter melismatischer Tonreihen, Wechsel des Verhältnisses von Hebung : Senkung (bald 1 : 1, bald 2 : 1) das Zeitmass sehr frei behandelt. Die Komposition ist in deklamatorischem Stil gehalten und konnte so gehalten werden, weil die Mensuralnotenschrift eben erlaubt, dergleichen mannigfaltige Zeitverhältnisse auszudrücken.

Ich will die reich verzierte Tenormelodie auf möglichst einfache rhythmische Werte zurückführen. So wird es leichter, sich über den Sinn der Komposition zu orientieren. Ich notiere — moderner Schreibgewohnheit folgend — taktmässig mit 2 Taktvorzeichen.

Übertragung (Tenor).



Im 17. Jh. geht die Herrschaft der Mensuralmusik zu Ende. Diese Musik war durchaus vokal. Nun tritt eine instrumentale Kunst in den Vordergrund des Interesses. Sie greift auch über ihr Gebiet hinaus: ihr Stil dringt in die Vokalmusik ein und ändert deren Wesen und Form.

Die Instrumentalisten hatten seit langer Zeit Notenschriften, die von den vokalen, soeben besprochenen, abwichen.[1]) Bezeichnend war für sie — wie es scheint, von je — der **Taktstrich**, der in den Tabulaturen übereinstimmend verwendet wird.[2]) Seit 1600 nehmen ihn alle musikalischen Gattungen an, parallel mit dem Vordringen des instrumentalen Stils. Heute beherrscht er das Denken der Komponisten und damit das der Dirigenten und Virtuosen völlig. Ebenso die Theorien der

---

[1]) Riemann, Musiktheorie S. 210 ff.
[2]) Ebd. S. 213 ff.

Metriker und sogar Grammatiker. Ja Musik ohne Taktstriche, Rhythmus ohne 'Takt' gilt jetzt schier als unmöglich; Rhythmus und Taktmässigkeit werden in eins gesetzt.

Aber was ist Takt?

Trotzdem dieser Begriff ausserordentlich viel gebraucht wird und in der Metrik eine sehr grosse Rolle spielt, ist er doch noch nicht wissenschaftlich untersucht und definiert. Darum will ich hier kurz darauf eingehen. Ausführlich werde ich bei anderer Gelegenheit darauf zurück kommen.

Takt ist gleich lat. *tactus* 'Berührung'. *Tactūs* sind eine Reihe Berührungen, die in gleichen Zeitabständen erfolgen. Der Name weist natürlich auf die Körperbewegungen hin, mit denen man von je dirigierte: Schlagen mit dem Finger oder Taktstock, Treten mit dem Fuss u. s. w. Offenbar kommt es aber nicht auf die Berührung und den dadurch erzeugten Schall an, sondern nur auf den Moment, in dem die Berührung erfolgt, d. h. auf den Abschluss der Niederbewegung; die Aufwärtsbewegung wird dabei nicht beachtet. Deshalb kann auch ohne Berührung in die Luft taktiert werden. 'Tactus' ist also vor allem 'Schlagmoment' nach dem Schema

↓ ↑
*

,tactūs' eine Reihe solcher Schlagmomente. Nun halten diese stets gleiche Abstände, und auch diese Eigenschaft ist für den Begriff wichtig. 'Tactus' wäre also als eine Verbindung von Schlagmoment und Schlagzeit zu erklären, die sich, immer gleich bleibend, wiederholt. In der Tat wird diese einfache Art zu taktieren, bei manchen Musikstücken auch heute noch angewendet.[1])

Gewöhnlich werden aber 2—4 Schläge — nicht mehr — zu einer Figur verbunden, und zwar so, dass dabei nicht bloss, wie eben, die Niederschläge, sondern auch die Aufschläge voll gerechnet werden. Für Niederschlag sagt man auch 'Thesis', für Aufschlag 'Arsis'. Man unterscheidet einfache und zusammengesetzte Schlagfiguren. Jene bestehen aus Thesis + Arsis oder Thesis + Arsis + Arsis; diese aus (Haupt)-Thesis + Arsis + (Neben)-Thesis + Arsis.

[1]) Vgl. Schröder, Katech. d. Dirigierens S. 11.

Diesen Schlagfiguren entsprechen Systeme aus Schlagmomenten von verschiedener, aber typisch abgestufter Schwere, alle gleich weit, um dieselbe Schlagzeit, von einander entfernt. Auch diese Systeme heissen Takt. Den Thesen entsprechen schwere, den Arsen leichte Momente. Daher scheidet man auch die Taktsysteme in einfache (schwer-leicht und schwer-leicht-leicht) und zusammengesetzte (schwer-leicht-mittelschwer-leicht).

Also beziehen sich die Ausdrücke Thesis und Arsis zunächst nur auf die Schlagbewegung. Erst von da aus hat man sie auf die Takte selbst, auf die Momente nebst dazu gehörigen Zeiten angewendet. Eine spezifisch rhythmische Bedeutung haben die Worte deshalb nicht, und es ist falsch, sie etwa mit rhythmischer 'Hebung' und 'Senkung' gleich zu setzen.[1])

In gewissen Fällen markiert der Dirigent noch Unterabteilungen der Schläge: er schlägt gebrochene Figuren, bestehend aus Haupt- und Nebenschlägen. Dies kann ebenso gut in einfachen wie zusammengesetzten Figuren vorkommen. Den gebrochenen Figuren entsprechen Takte mit Unterteilungen.

Beim Schlagen ist natürlich immer eine bestimmte Zeit gegeben, die durch die ganze Dauer des Taktes ausgefüllt wird, der Abstand von Thesis zu Thesis, schwer—schwer. Obwohl diese Zeit durchaus nicht das Wesentliche beim Takt ist, so hat man sie doch allmählich für das Wesentliche genommen. So Lobe, Katechismus der Musik S. 50 u. a. Im Anschluss daran hat man als Regel für taktmässige Musik hingestellt, dass darin der Abstand von Thesis zu Thesis und damit, wie man meinte, von Hebung zu Hebung gleich sein müsse (sog. Princip der Taktgleichheit). Dies ist durchaus falsch. Die Regel stimmt nur, wenn zufällig gerade mit jeder Hebung ein Takt beginnt und so lange der Takt (d. h. das System) in einem Musikstücke derselbe bleibt. Z. B. bei Taktwechsel in derselben Komposition stimmt sie nicht. Das Konstante ist allein die Schlagzeit, nicht die Dauer des ganzen Taktes.

So hat das Wort 'Takt' zunächst drei Bedeutungen, die man als Unterarten des Begriffes Schlagtakt bezeichnen kann: a) Schlagmoment + Schlagzeit, b) System aus abgestuften

---

[1]) Ich habe das im Anfang dieser Abhandlung noch getan, nehme den Gebrauch aber als unrichtig und irreführend zurück. Vgl. auch Jen. Hs. II, S. 122.

Schlagmomenten nebst zugehörigen, immer gleichen Schlagzeiten, c) Dauer eines ganzen Schlagtakts, letztere Bedeutung eigentlich nur unrechtmässiger Weise.

Statt zu schlagen, kann man auch zählen. Daraus ergeben sich analoge Bedeutungen als Unterarten des Begriffes Zähltakt.

Die Vorgänge des Schlagens und Zählens gehen neben der lebendigen Komposition her. Durch die Taktschreibung, d. h. durch Taktvorzeichnung und Taktstriche wird die richtige Verbindung jener Vorgänge mit dem Musikstück gewährleistet.

Die Vorzeichnung giebt durch den Zähler das zu schlagende System, durch den Nenner die Dauer der Schlagzeit für die betreffende Komposition an. Die Grenzen der Schlagtakte in Rücksicht auf die Musik ergeben sich aus den Taktstrichen. Diese Verhältnisse sind Anlass gewesen, den Begriff des Taktes abermals zu erweitern durch eine Art, die ich Schreibtakt nennen will.

Sie hat zwei Unterarten. Man kann nämlich denken

a) an das konkrete Stück des Notentextes, das die Striche herausschneiden, einschliesslich der darin stehenden Notenköpfe, jedoch ohne Beziehung zur Taktvorzeichnung. Dies geschieht z. B., wenn man 'die Takte' zur besseren Übersicht 'numeriert'.

b) an den Raum zwischen den Taktstrichen, insofern er nach Anleitung der Taktvorzeichnung mit abstrakten Notenwerten ausgefüllt gedacht wird. z. B. $^4/_4$ | ♩ ♩ ♩ ♩ |.

Somit hat das Wort 'Takt' eine Reihe von Bedeutungen, die man unter die Begriffe Schlag-, Zähl-, Schreibtakt subsumieren kann. Es wird in allen diesen Fällen konkret gebraucht.

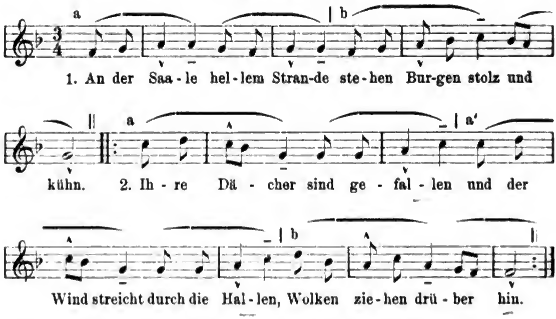
Offenbar kommt es auf die sinnlichen Vorgänge des Schlagens oder Zählens und auf die Taktschreibung als solche gar nicht an. Wesentlich sind dem Taktieren nur die allgemeinen Merkmale: 1. dass irgendwie eine Reihe von Momenten (Taktmomente) fest gelegt wird, 2. dass diese Momente um eine konstante Zeit (Taktzeit) von einander entfernt sind, 3. dass sie, falls sie zu Gruppen (Taktsystemen) zusammen gefasst werden, eine typische Stufenfolge nach der Schwere innehalten. Der Inbegriff dieser allgemeinen Merkmale ist der Begriff 'Takt' im abstrakten Sinn.

Taktmoment nebst zugehöriger Taktzeit fasst man gewöhnlich in dem Begriff 'Taktteil' zusammen, 'gute' und 'schlechte' unterscheidend. Bei Unterteilung redet man von

'Taktgliedern'. Diese Ausdrücke gehen also, was wohl zu beachten ist, nur auf den Takt im allgemeinen Sinne, dessen Merkmale soeben fest gelegt worden sind.

Hiermit ist jedoch nur das Äusserliche des Taktes bestimmt. Durch Betrachtung der Vorgänge des Schlagens und Zählens oder der Schreibweise allein wird man in den eigentlichen Sinn des Taktierens nicht eindringen. Dieser enthüllt sich erst, wenn man die Beziehung des Taktes zum lebendigen Kunstwerk beachtet.

Man pflegt zu sagen, der Takt stecke im Kunstwerk drin. Ist dies richtig, so muss er mit all seinen Eigenschaften bei genauer Zergliederung desselben gefunden werden. Man analysiere also nach den in der Jen. Hs. II, S. 113 ff. gegebenen Proben ein modernes Beispiel, etwa das bekannte Lied 'An der Saale hellem Strande' (Friedländers Kommersb. Nr. 8).

Rhythmisierung.

Das ganze Lied zerfällt in 4 Strophen. Jede Strophe in 3 Ketten, jede Kette in 2 (a b) bezw. 3 (a a' b) Reihen, jede Reihe in 2 Bünde, jedes Bund in 2 Glieder. Die Glieder haben die Form ♪♪♩ oder ♩. Am Schluss der Ketten sind die beiden Hebungen in 𝅗𝅥 zusammen gezogen, was in diesem Falle geht, da die Hebungen im Ionicus (◡◡ ′ ⏗) unmittelbar auf einander folgen. Manche Glieder zerfallen noch in 2 Schläge (die ich 'Laschen' nennen möchte, um genau im Bilde der Kette zu ver-

bleiben): ♪♪ und ♩. Die 'Laschen' zerfallen zuweilen in 2 Achtel (Auflösungen).

Die Hebungen sind streng gegen einander abgestuft (⌒ Haupt-, ⌒ Nebenhebung).

Das metrische Schema des Liedes ist also:

Reimgebäude:

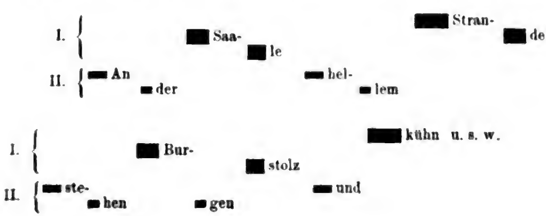
1. *w — a.*
2. *b — b — a*

Refrain 3. *b — b — a..*

Das Lied enthüllt sich als ein System von Elementen und Gruppen, die in 8 Ordnungen über einander stehen. Aber keine der vielen Gruppen deckt sich mit dem System des vorgezeichneten $^3/_4$ Taktes. Die Grenzen der Takte und der Bünde — denn diese könnten allein in Frage kommen — fallen vielmehr durchweg auseinander.

Es ist darum sehr misverständlich zu sagen, der Takt stecke im Kunstwerk drin. Seine Beziehung zu diesem muss anders begriffen werden.

Nach den Jen. Hs. II, S. 114 gegebenen Andeutungen sind die tönenden Silben und die einzelnen Töne hinsichtlich ihrer rhythmischen Schwere streng und in verhältnismässig wenig Ordnungen abgestuft. Da nun der Eindruck der Schwere eines Tones oder einer tönenden Silbe an ihrem Einsatzmomente haftet, so lässt sich jenes Gewichtssystem als ein abstraktes System von Schwerpunkten darstellen:



Dies System zerfällt in zwei Zonen: I. die der schweren Momente oder Hebungspunkte, II. die der leichten oder Senkungspunkte. In jeder Zone sind die Punkte natürlich wieder unter einander abgestuft.

Jeder Ton oder tönende Silbe füllt eine gewisse Zeit aus. Auch diese Zeiten sind in der Komposition genau gegen einander abgemessen: sie verhalten sich zu einander wie die kleinsten ganzen Zahlen. Z. B. ♪ : ♪ = 1 : 1, ♪ : ♩ = 1 : 2 u. s. w. Diese
An der *An Saa-*
Verhältnisse drückt die Notation aus. Alle Notenwerte werden auf die Zeit der ganzen Note (𝅝) als Masszeit bezogen, so wie in der Antike die Silbenzeiten auf die Zeit der kurzen Silbe (*χρόνος πρῶτος*). Alle lassen sich demnach als Teile oder Multipla der Ganzen ausdrücken (𝅗𝅥 1/2 ♩ 1/4 u. s. w.), verhalten sich deshalb unter einander wie die kleinsten ganzen Zahlen.

Die Folge dieser Tonverhältnisse ist natürlich, dass sich auch die verschiedenen zwischen den Schwerpunkten der Komposition liegenden Zeitabstände nach dem Verhältnis der kleinsten ganzen Zahlen verhalten.

Jede Komposition enthält also ein Schwerpunkt- und Zeitensystem von ganz bestimmter Beschaffenheit.

Mit diesen Systemen hängt der Takt eng zusammen, während er mit dem System der rhythmischen Gruppen nichts zu tun hat. Die Taktmomente entsprechen gewissen Schwerpunkten, die Taktzeit dem Abstand dieser Schwerpunkte. Der Beginn der Takte hängt von den Schwerpunkten der I. Zone d. h. den Hebungen, ab. Oft unmittelbar, wenn alle Hebungspunkte, einer um den andern, jeder dritte oder jeder vierte durch den Taktstrich ausgezeichnet werden. Oft nur mittelbar, wenn ausser Hebungspunkten auch Senkungspunkte (in grösserer oder kleinerer Anzahl) die Thesis bekommen. In jedem Falle aber ist die Reihe der Hebungspunkte für die Setzung der Taktstriche bezw. der Thesen massgebend.

Die Abstufung der Taktmomente hängt von der der entsprechenden Schwerpunkte ab. Die Dauer des ganzen Taktes verhält sich zum Abstand einer rhythmischen Hebung von der andern (bezw. umgekehrt) immer wie 1 zu den kleinsten ganzen Zahlen.

Es ist übrigens wohl zu beachten, dass auch in der modernen Musik die Abstände von Hebung zu Hebung sehr wechseln. Wer

glaubt, eine Hebung sei von der andern stets gleich weit entfernt und die Dauer des Taktes drücke diese Zeit aus, der ist in einem verhängnisvollen Irrtum befangen. Derselbe erklärt sich nur aus der Verwechslung von Thesis und Hebung, Arsis und Senkung. Diese Begriffe können aber nicht scharf genug auseinander gehalten werden.

Weshalb gerade diese und keine andern Schwerpunkte durch den Takt bezeichnet, weshalb die Taktmomente gerade zu diesen und keinen andern Systemen zusammengefasst werden, soll hier nicht untersucht werden. Jedenfalls ist der Sinn des Taktierens am einfachsten so zu formulieren: musiziere so, dass die durch die Taktmomente markierten Schwerpunkte und die durch das Taktsystem angedeutete Abstufung derselben vom Hörer deutlich bemerkt werden.

In unserm Beispiel will die $^3/_4$ Schreibung also besagen: singe so, dass der Hörer von den vielen Schwerpunkten der Komposition gerade die um ♩ von einander entfernten bemerkt; dann wirst du die Absicht des Komponisten richtig treffen.

Freilich kommt es oft vor, dass man aus der Taktvorzeichnung die heraustretenden Schwerpunkte nicht ohne weiteres ablesen kann.

Wenn Bach im Wohltemp. Klav. I, Präl. 15 $^{24}/_{16}$ vorschreibt, dann sollen natürlich nicht die um ♬ auseinander liegenden Schwerpunkte hervortreten. In dem Falle liegt die Sache nicht anders als ebd. Präl. 6, wo $^4/_4$ d. h. 4 Schwerpunkte im Takt vorgezeichnet sind.

Der Grund für dergleichen Schreibungen, die den wirklichen Takt nicht unmittelbar anzeigen, liegt meist in dem Prinzip unserer Notenschrift. Nach diesem — anders ist es in der Mensuraltheorie! — dürfen die den Taktteilen und ihren Spaltungen entsprechenden Notenwerte nur in fortgesetzter Zweiteilung zerlegt werden. In unserem Beispiel oben leidet ♩ nur die Zerlegungen ♪♪, ♬ u. s. w. Dreiteilung erfordert immer noch das Zeichen ⌒3 der triolischen Zerlegung, also wenn sie oft vorkommt, eine umständlichere Schreibung. In Fällen, wo die triolische Figur durchläuft und unverkennbar ist, lässt man jenes ⌒3 auch weg. So z. B. Bach in dem oben citierten Präl. I, 6, was in $^4/_4$ notiert ist. Will man das nicht, dann nimmt man der Einfachheit wegen das Element der triolischen

Figur in die Taktvorzeichnung auf. Der Zusammenhang ergiebt die richtige Taktierung ja meist von selbst. Deshalb schreibt Bach Präl. I, 15 statt 4/4 und ♬♩♩♩ (3) ohne weiteres 24/16. Deshalb findet man so oft 6/8 statt 2/4 mit ♪♪♪ (3) u. s. w.

Oft freilich sind solche Schreibungen auch aus traditionellen Gründen oder zufällig gewählt. Die Komponisten sind im Punkte der Taktschreibung verschieden sorgsam.

Zu den Fällen, in denen der wirkliche und der vorgeschriebene Takt nicht zusammenfallen, gehören natürlich Beispiele wie *Bach*, Matthäuspass. Eingangschor (12/8) nicht. Durch die Achtel der Vorzeichnung werden hier wirklich die Schwerpunkte, welche hervortreten sollen, bestimmt. ♪ ist wirkliche Taktzeit, das System enthält 12 Momente. Der Takt ist zusammengesetzt mit gebrochenen Taktteilen (4 × ♫♪). Ebenso ist in der Arie 'Ich will dir mein Herze schenken' (6/8) ♪ Taktzeit: das System ist einfach, aber mit 2 gebrochenen Taktteilen (2 × ♫♪). Die Notation in gebrochenen Systemen ist für die Arie offenbar gewählt, damit der Musiker die gewollte Abstufung der Schwerpunkte nicht vernachlässige, also 'abgestufte', nicht 'ausgeglichene' Rhythmen (Rh. § 28) vortrage.

Für unsern Zweck halte man vor allem fest, dass der Takt in der Komposition eine Reihe gleich weit von einander entfernter, deutlich bemerkbarer Schwerpunkte[1]) festlegen und in ihrem Gewichtsverhältnis im allgemeinen charakterisieren soll, und dass *die Wahl des Taktsystems unmittelbar oder mittelbar durch die Hebungsschwerpunkte der Komposition bestimmt wird.*

Daraus folgt: *in taktmässig notierten Musikwerken kann man unmittelbar aus der Notation schon alle oder doch viele Hebungen ermitteln. Notation und musikalischer Zusammenhang genügen jedenfalls, alle Hebungen sicher festzustellen.* Der Text wird als Mittel die Hebungen zu finden, überflüssig.

Damit, wenn auch wohl nicht allein dadurch, ändert sich sofort das Verhältnis von Melodie und Wort. Die Choral- und Mensuralnotenschrift bedurfte des Textes: aus Text und Melodie

[1]) Von Hebungen allein, oft aber auch von Hebungen und Senkungen.

zusammen ergab sich erst der Rhythmus mit Sicherheit, insonderheit Lage und Anzahl der Hebungen. Choral- und Mensuralmusik nehmen daher weitgehende Rücksicht auf den prosaischen oder poetischen Rhythmus des Textes. Es war Pflicht, diesen auch in der Musik mit auszudrücken. Die Melodie der Vokalmusik kannte deswegen zu jener Zeit auch nur Formen, die es in Prosa und Poesie gab; das Metrum des Textes — falls ein solches vorhanden war — blieb für die Musik massgebend.

Als später der Taktstrich zu den Mitteln die richtige rhythmische Ausführung zu sichern hinzukam, ward der Text als Stütze des Rhythmus minder wichtig.[1]) Der dramatische Stil führte gleichzeitig zu einer möglichst 'natürlichen' Behandlung des Verses, zu sehr freier, prosaähnlicher Textdeklamation, zu starker Beeinträchtigung des Versmasses. Das Vordringen des instrumentalen Stiles brachte neue Formen auf, die Ursprung oder doch Durchbildung eben dieser Kunstgattung verdankten und in welche man die Texte hineingoss. Während also in der choralen und mensuralen Musik die rhythmische Gliederung des Textes — das Zeitliche ausgenommen — die der Musik beherrscht, steht in der neueren Zeit die Melodie selbständiger da. Ja sie prägt oft ihre Form dem Texte auf, wenngleich gute Komponisten möglichst dem Eigenrhythmus des Textes Rechnung tragen.

Darum muss der Rhythmiker bedenken: bis zum Ende des 16. Jahrhunderts sind die Formen der uns überlieferten Vokalmusik unmittelbar aus denen der Prosa und den Metren der Poesie zu verstehen. Seit dem 16. Jh. reisst diese Tradition auf manchen Gebieten, insbesondere im dramatischen Stile, ab: die Formen spiegeln das Textmetrum durchaus nicht immer deutlich wieder, ja sie sind zuweilen geradezu instrumental.

Man sehe, wie Mozart in der Zauberflöte (Arie 3) den metrischen Text behandelt. Das Metrum ist:

1. × –́ × –̀ × –́ × –́ | × –́ × –́ × –́ × –́
2. × –́ × –̀ × –́ × –̀ | × –́ × –́ × –́ × –́.

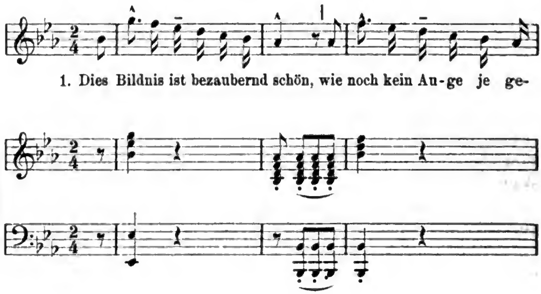
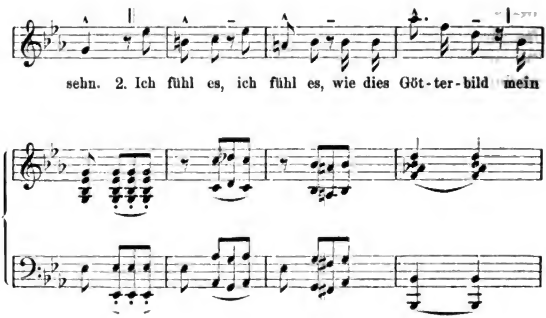
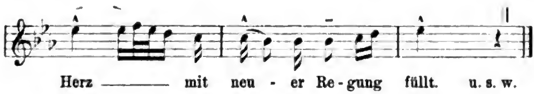
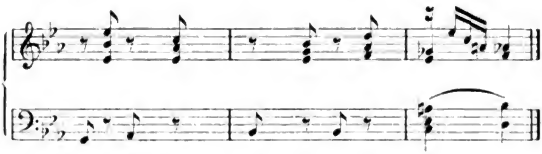
1. Dies Bildnis ist bezaubernd schŏn,
wie noch kein Auge je gesehn.

---

[1]) Vgl. Rietsch, Mondsee-Wiener Hs. II, S. 175. Seine lehrreichen Ausführungen berühren sich vielfach mit den meinigen.

2. Ich fühl' es, wie dies Götterbild
mein Herz mit neuer Regung füllt.

Der Text wird leidenschaftlich, mit starker Vernachlässigung des Metrums (insbesondere der natürlichen Hebungen) deklamiert und danach komponiert.

Rhythmisierung.

§ 4. Fortsetzung.

Der Einfluss des instrumentalen Rhythmus und des dramatischen Stiles hat in Verbindung mit dem Taktstrich der modernen Notenschrift das hergebrachte Verhältnis von Wort und Weise fast umgekehrt. Der natürliche poetische Rhythmus der Verse kann in taktmässig notierten Kompositionen nach Belieben und jederzeit zu Gunsten des musikalischen vernachlässigt werden.

Wie weit es geschehen darf, hängt von dem Accent der betreffenden Sprachen ab. Fürs Deutsche lehrt das eben mitgeteilte Beispiel das Wichtigste. Der alte poetische Rhythmus ist darin durch einen andern ersetzt. Und doch respektiert Mozart in vieler Beziehung die poetische Gliederung. Die poetischen Gesätzschlüsse, Kehren und Lanken bleiben erhalten. Die poetischen Hebungen fallen auch in der Komposition meist mit Hebungen zusammen (ausser *-zau-*, *je*, *wie*). Poetische Senkungen werden musikalisch nicht als Hebungen verwendet, Eingangssenkungen ausgenommen (*soll*, *o* u. ö.).

Anders steht es im Romanischen. In taktmässig notierten Werken kann hier der poetische Rhythmus der Verse jederzeit zu Gunsten eines rein musikalischen so gut wie ganz aufgegeben werden. Seit dem Gebrauch des Taktstriches wird der romanische Vers ganz anders als vorher behandelt. Zwischen der natürlichen poetischen Form des Textes und der musikalischen der ganzen Komposition ist die Beziehung noch viel loser als im Deutschen. Diese Tatsache, die noch durch Beispiele veranschaulicht werden

soll, ist für den Metriker von äusserster Wichtigkeit. Wo sie unbeachtet geblieben, sind Irrtümer fundamentaler Art die Folge gewesen. Warum, ist leicht zu sehen.

Die reine Notation vokaler und instrumentaler Werke giebt bekanntlich, auch wenn man alle übrigen Hilfsmittel die Gipfel zu erkennen (Text, Taktstriche) wegdenkt, an und für sich schon nicht wenig Fingerzeige, Anzahl und Lage der Hebungen zu bestimmen. Das geschieht durch den Zwang der Melodieführung. Bei Mehrstimmigkeit kommt die Verteilung der Konsonanzen und Dissonanzen hinzu. Dieser Zwang der Melodie und Harmonie ist, namentlich bei guten Kompositionen, oft so stark, dass ein geübtes Ohr daraus allein alle oder die meisten Gipfel findet. Infolgedessen sind Melodie, bezw. Melodie und Harmonie vortreffliche Mittel, den Eigenrhythmus des zugehörigen Textes zu bestimmen. Sie können dies natürlich nur in solchen Kompositionen sein, deren Rhythmus von dem Rhythmus des zugehörigen Textes beherrscht wird, in Kompositionen, wo der Eigenrhythmus des Wortes (vom Zeitmass abgesehen) völlig in dem Rhythmus des Ganzen aufgeht. Liegt die Möglichkeit vor, dass der natürliche Versrhythmus zu Gunsten eines fremden vernachlässigt oder gar aufgegeben ist, dann sind Schlüsse vom Rhythmus des Ganzen auf das Metrum des Verses bedenklich oder gar unmöglich. Dies ist aber, wie oben gezeigt, in aller taktmässig notierten Musik der Fall. Daraus folgt: wer über den Eigenrhythmus französischer Verse aus der zugehörigen Musik etwas lernen will, darf taktmässig notierte Vokalwerke nicht benutzen. Er hat sich an neumierte und mensurierte zu halten. Mit andern Worten: gültige Schlüsse auf den poetischen Rhythmus französischer, überhaupt romanischer Verse sind nur aus Vokalwerken bis etwa 1600 zu ziehen.[1])

Darum ist der Versuch Scoppas, der im § 2 besprochen wurde, prinzipiell verfehlt. Seine Anschauungen über den Eigenrhythmus französischer Verse hat sich Verfasser z. T. an italienischen und französischen Vokaltexten des 18. Jh. gebildet. Aus der modernen Musik hat er viele Formen gewonnen, die er als Metra des französischen Verses hinstellt. Das ist ein

---

[1]) Bérangers Melodien z. B. sind also für den Zweck völlig bei Seite zu lassen.

methodischer Fehler, der in sein System nichts als Widersprüche und Halbheiten hineingebracht hat.

Benutzt man mit der eben gemachten Einschränkung das Kriterium der Melodie- und Harmonieführung für unser Problem, so ergiebt sich wieder mit Sicherheit der alternierende Charakter des französischen Verses. Denn nur mit dem Gesetz der Silbenalternation gewinnen die choral und mensural notierten Melodien Leben und Farbe. Nur so bekommen sie musikalischen Sinn.

Für die choral notierten französischen Lieder des MA. hat es schon H. Riemann erkannt. Er sagt:[1]) 'mit dem Moment, wo wir darauf Verzicht leisten, in der Gestalt der Noten Anhaltspunkte für die rhythmische Struktur der Melodie zu finden, gewinnt das Metrum des Textes die alleinige Gewalt über den musikalischen Rhythmus. Dass aber doch wiederum die Melodienotierung und vor allem die Melodieführung von grosser Bedeutung für die korrekte Bestimmung des poetischen Metrums sein kann, will ich gleich zum Voraus betonen. Gerade die Melodien bestätigen nämlich zunächst in überraschender Weise die Richtigkeit der Annahme der Metriker, dass alle Masse der Troubadours und Trouvères entweder steigende oder fallende (wie Diez 'Poesie der Troubadours' vorsichtig sich ausdrückt, statt jambische oder trochäische) sind, d. h. dass Daktylen, Anapäste gar nicht in Frage kommen. Die französische Sprache besitzt die merkwürdige Masslosigkeit und Accentlosigkeit, dass jede Silbe sowohl an schwerer wie an leichter Stelle des Metrums auftreten kann (was in der Poesie der deutschen Minnesänger ganz und gar nicht der Fall ist). Das einzige aber auch unfehlbare Mittel, zu unterscheiden, ob ein Vers trochäisch (fallend) [' ×] oder jambisch (steigend) [× '] ist, bildet der Reim; z. B. muss der Vers: '*Car à merveilles remir*' (Adam de la Halle, Chanson II) von der Reimsilbe aus (*-mir*) rückwärts bestimmt werden, also

Die Prüfung alter neumierter Melodien beweist, dass Riemann recht hat. Nur bei dem Alternationsgesetz gewinnen

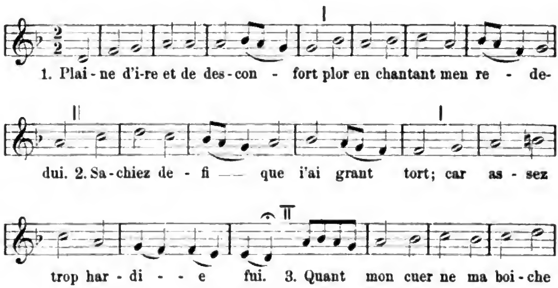
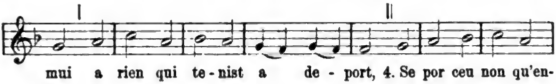
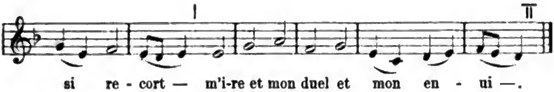
[1]) Fritzsch S. 450.

die alten Lieder Leben und Sinn, ganz abgesehen davon, dass jede 'accentuierende' Behandlung des Verses im Verlauf des Liedes, in den verschiedenen Strophen, an der identischen Melodie scheitert.

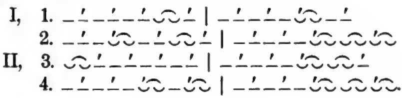
Ich gebe eine Auswahl von Beispielen, aus denen das Metrum der verschiedenen französischen Verse erkannt werden kann. Sie sind alle dem berühmten Chansonnier von St. Germain des Prés entnommen, den die Société des anciens textes in getreuer Nachbildung und handlich herausgegeben hat. Leider ist die Gesellschaft dem Publikum den II. Band, die Übertragung, noch immer schuldig geblieben. Möchten diese meine Versuche den Anstoss geben, dieselbe bald und ebenso bequem zugänglich nachzubringen.

Die folgenden Übertragungen sind für Tenorstimme, deshalb alle eine Oktave tiefer zu lesen. Für die Einschnitte (Vers-, Periodenschlüsse etc.) beachte man, dass überall, wo es nötig ist, Fermaten anzubringen sind. Es sollen die Übertragungen durchaus nicht in strengem Takt abgesungen werden. Vgl. Jen. Hs. II, S. 112; Beitr. 27, 192.[1])

Fol. 47 v. (Achtsilbler).

Übertragung.

[1]) Bei der metrischen Übertragung sind, um den Druck nicht zu erschweren, die Achtelligaturen (♫) vernachlässigt und durch die entsprechende Anzahl von Vierteln (♩) vertreten.



Metrum:



Reimgebäude:

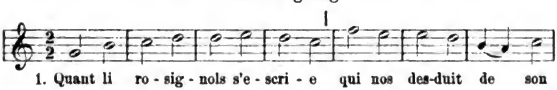
a — *b*
a — *b*.

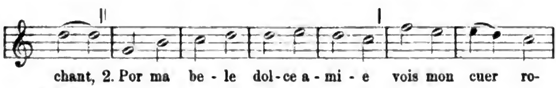
b — *a*
a — *b*.

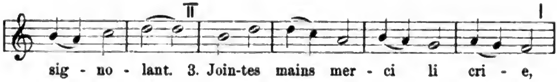
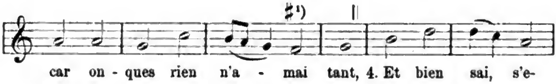
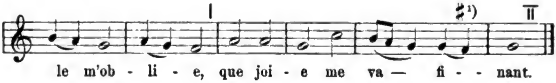
Die Achtsilbler sind durchaus akatalektische Vierer (Rh. 14a. 24).[1])

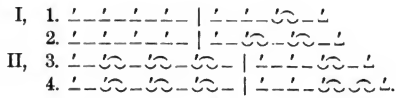
Fol. 39 v. (Siebensilbler).

Übertragung.





[1]) Über die Ligaturen und deren Bedeutung vgl. die treffenden Bemerkungen Riemanns, Fritzsch Mus. Wochenbl. S. 450. Über etwaige Melismen z. B. 3a (*quant*) Jen. Hs. II, S. 112.

Metrum:



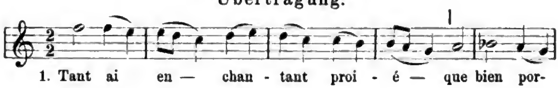
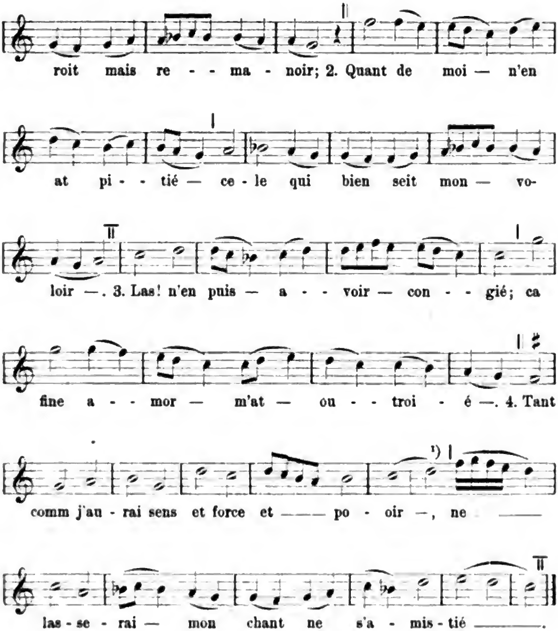
Reimgebäude:

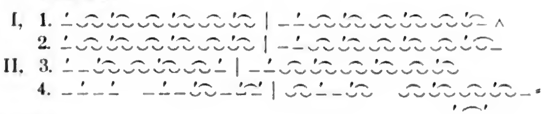
a — b
a — b.

a — b
a — b.

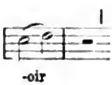
Die Siebensilbler sind fallend-spondeische Vierer, akatalektisch bei 'weiblichem', katalektisch (Rh. § 24) bei 'männlichem' Schluss.

Fol. 40 r. (Sieben-, Acht-, Zehnsilbler).

Übertragung.

[1]) *fis* nach Riemanns Mitteilung. Vgl. dessen Gesch. d. Musikth. S. 168.

Metrum:



¹) Oder:

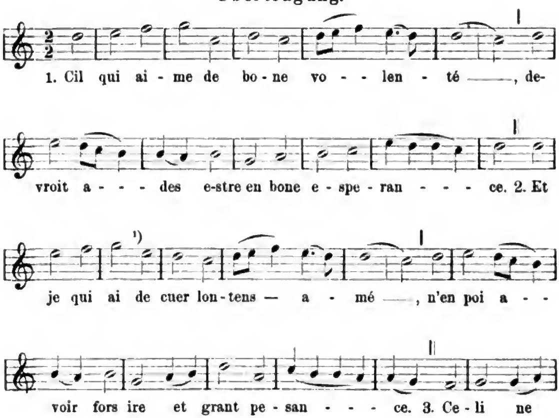
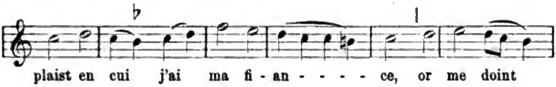
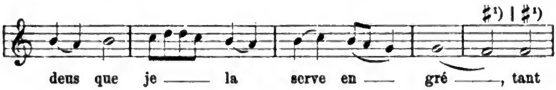
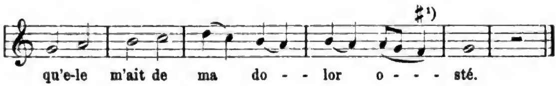


Reimgebäude:

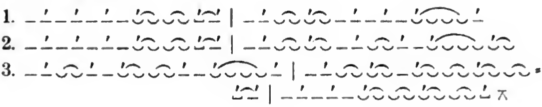
$a - b$
$a - b.$
—
$a - a$
$b - a.$

Fallende (1 a, 2 a, 3 a) und steigende (1 b, 2 b, 3 b) spondeische Vierer sind kontinuierlich verbunden. Periode 4 besteht aus 2 spondeischen (_ _́) Sechsern. Der Sechser wird gesichert durch das Vorkommen der 'lyrischen' Cäsur in dem Vers der zweiten Strophe *se ma dame faisoit por moi doloir* (fol. 40 v) u. ö. Vgl. Beitr. 24, 76. 72. Denn diese äusserst schwache Cäsur eignet nur dem Sechser, nicht dem epischen d. h. zweireihigen Zehnsilbler mit seinem überaus scharfen Einschnitt. Vgl. ebd. S. 72.

Fol. 9 r. (Zehnsilbler).

Übertragung.

¹) Zwischen *ai de* ist ein C-Schlüssel auf der zweiten Linie von oben ausgefallen.



Metrum:



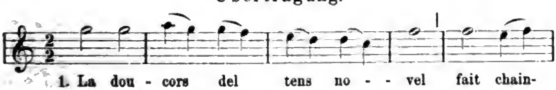
Reimgebäude:

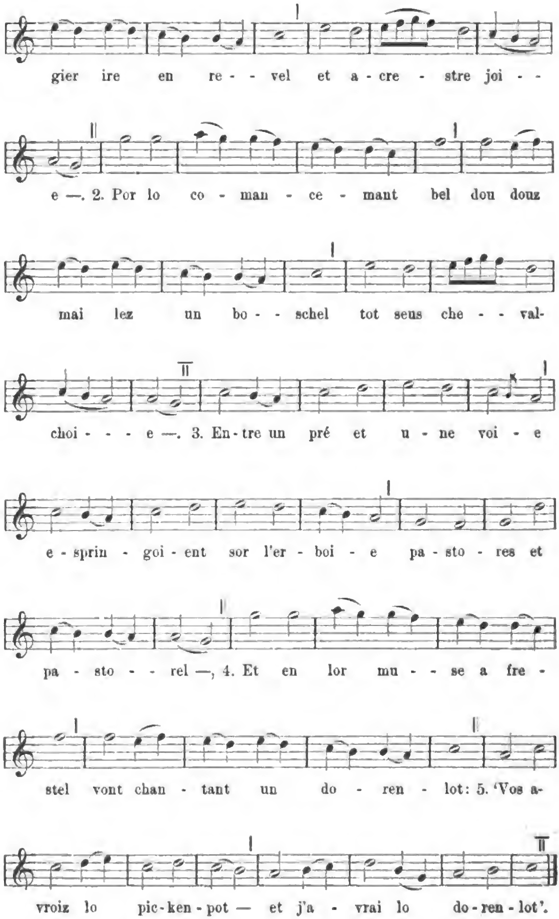
a — b
a — b.
b — a — a.

Dass sich hinter dem Zehnsilbler der Sechser verbirgt, beweist gleich zu Anfang die lyrische Cäsur (Beitr. 24, 76). Die dritte Periode ist 3reihig (Rh. § 16).

Fol. 58v. Bartsch, Afrz. Chrestom. S. 329. **(Sieben-, Fünfsilbler).**

Übertragung.



[1]) Nach Riemann wohl *fis.*

gier ire en re - - vel et a - cre - stre joi - -
e —. 2. Por lo co - man - ce - mant bel dou douz
mai lez un bo - - schel tot seus che - - val-
choi - - - e —. 3. En - tre un pré et u - ne voi - e
e - sprin - goi - ent sor l'er - boi - e pa - sto - res et
pa - sto - - rel —, 4. Et en lor mu - - se a fre -
stel vont chan - tant un do - ren - lot: 5. 'Vos a-
vroiz lo pic - ken - pot — et j'a - vrai lo do - ren - lot'.

Metrum:

I, 1. ´– – ´⏑͡⏑ ⏑͡⏑ ´⏑͡⏑ ⏑͡⏑ ´– | ´– ⏑͡⏑ ´⏑͡⏑ ⏑͡⏑ ´⏑͡⏑ ⏑͡⏑ ´– | ´– – ´⏑͡⏑ – =
´⏑ ⏑͡⏑ – ´–͡–

2. ´– – ´⏑͡⏑ ⏑͡⏑ ´⏑͡⏑ ⏑͡⏑ ´– | ´– ⏑͡⏑ ´⏑͡⏑ ⏑͡⏑ ´⏑͡⏑ ⏑͡⏑ ´– | ´– – ´⏑͡⏑ – =
´⏑ ⏑͡⏑ – ´–͡–

II, 3. ´– ⏑͡⏑ ´– – ´– – ´– – | ´– ⏑͡⏑ ´– – ´– – ´– – | ´– – ´– – ´⏑͡⏑ ⏑͡⏑ ´–͡–

4. ´– – ´⏑͡⏑ ⏑͡⏑ ´⏑͡⏑ ⏑͡⏑ ´– | ´– ⏑͡⏑ ´⏑͡⏑ ⏑͡⏑ ´⏑͡⏑ ⏑͡⏑ ´–

Refrain 5. ´– – ´– ⏑͡⏑ ´– – ´–͡– | ´– ⏑͡⏑ ´– ⏑͡⏑ ´– – ´–.

Reimgebäude:

a — a — b
a — a — b.
―――――
b — b — a
a — c
c — c.

Die Perioden 1—3 sind auch in der Melodie deutlich dreireihig. Ihre Mittelreihen sind entweder Wiederholung (3 a') oder Variation (1, 2 a') von a. Der Refrain schliesst sich eng an die vorausgehenden zwei Reihen an, weil 4 gleich 1 a + a' ist und also noch eines Schlusses bedarf. Andererseits ist der Refrain deutlich eine selbständige Kette. Wir haben es zwischen 4 und 5 wohl mit einem leichteren Fall von Kehrenverdeckung (Rh. § 21) zu tun.

Fol. 66 r. Vgl. Bartsch, Rom. u. Past. I, 3. **(Zehnsilbler, Fünfsilbler).**

Das Metrum des Zehnsilblers ist hier nicht der Sechser. Es finden sich zahlreiche 'epische Cäsuren' (*livre, terres, Doette,* wo nach Ausweis der Notation nicht elidiert wird). Das Lied ist eine Romanze, Chanson d'histoire, und diese stehen dem Epos nahe.

Ich habe nun noch in den Roman. Studien, Festgabe für Suchier (1900) S. 574 diesen epischen Zehnsilbler als rhythmische Reihe gefasst. Ich stützte mich dabei auf Fälle, von denen gleich nachher zwei besprochen werden sollen.[1]) Indes haben mich gerade die Untersuchungen über den epischen Alexandriner, die der II. Teil dieses Buches bringt, wieder zweifelhaft gemacht. Denn die Dinge liegen im epischen Zehnsilbler ähnlich wie im

[1]) S. 89. 90.

epischen Alexandriner.[1]) Man beachte nur die identischen Cäsurverhältnisse. Deshalb möchte ich den epischen Zehnsilbler jetzt doch mit Stengel als eine Periode = 2 Reihen ansprechen. Wenigstens dürfte dies seine älteste Form sein. Meine Trennung des epischen und lyrischen Zehnsilblers halte ich aber durchaus aufrecht. Letzterer ist eine Reihe, der Sechser. Wo 'epische' Zehnsilbler in der Lyrik, ev. vermischt mit echt 'lyrischen' vorkommen, wird man wohl den Text des epischen Verses auf den Sechser gespannt haben nach dem Schema – –́ – –́ ⏑; ⏑ –́ – –́ – –́ (–́). Das sind Metra mit 2silbiger Senkung. Dies ist aber gewis etwas sekundäres.

Wenn nun auch der Zehnsilbler ursprünglich eine Kette von 2 Reihen war, so braucht er auf diesem Standpunkt nicht verblieben zu sein. Namentlich nicht in der Lyrik. Die Tendenz beide Reihen zu verschmelzen und den Rhythmus des Ganzen in der Richtung auf die Reihe hin zu verschieben, lag zu nahe. So sind die Cäsuren Bartsch V. 4 (*de son ami* | *Doon*), 9(*ne cuide pas* | *oir*) sehr schwach und sprechen für diese rhythmische Weiterbildung. Auch wohl der Umstand, dass sich die Melodie auf 2 Zehnsilbler erstreckt und erst bei 3 + 4 wiederholt. Es kommt hinzu, dass,[2]) wie die Zehnsilblermelodie im nächsten Beispiele auf einen Achtsilbler, so hier auf einen Fünfsilbler übertragen ist.

Deshalb möchte ich glauben, dass in diesen Liedern der alte epische Vers nicht mehr Kette, aber wohl auch noch nicht völlig Reihe war. Er bildete eine Einheit, mit der man als einem Ganzen rechnete, aber dieses Ganze war doch schwerer und voller als eine normale Reihe. Ich nenne diese Formen 'Pressrhythmen', den Begriff etwas anders fassend als Beitr. 23, 77. Die Melodie, die auch voll und schwer ist, scheint für solche Auffassung zu sprechen. Der zweite Teil des epischen Zehnsilblers ist offenbar gleich dem zweiten des Alexandriners, d. h. – –́ – –́ – –́ (–̀). Vermutlich ist er auch im Einzelnen durchaus so gebaut wie dieser. Aber der erste? – –́ – –́ ⏑ wäre zu leicht. Die 'epische Cäsursilbe' steht ihrer Bedeutung nach sichtlich der des Schlusses gleich. Also kommt man, wie beim Alexandriner (unten § 30) auf die Cäsurform –́ ⊼ bezw. –́ –̀ (oder –́ – ⊼).

---

[1]) Vgl. unten § 30, 33.

[2]) Vgl. unten S. 90.

–́–́ –́́, ein katalektischer Dreier, ist aus Gründen der allgemeinen Rhythmik sehr unwahrscheinlich (Rh. § 14 d). · Am nächsten liegt eine Form wie –́́́́ anzunehmen und dadurch dem ersten Stück des Verses eine grosse Fülle und Schwere zu geben.[1]) Es würde Sache einer genauen statistischen Untersuchung sein festzustellen, ob die Glieder des 4 silbigen Stückes beide wirklich unverhältnismässig schwerer sind als 2 andere des 6 silbigen. Oder man kann an die Form –́–́́ ⏖ und –́–́ ⏖⏖ denken. Erstere hätte eine Parallele an den bekannten Nachsatztypen des Nibelungenliedes und Kürenbergs *ir muoter Uoten, sîdîne riemen.* Aber die letztere ist mir ganz unwahrscheinlich.

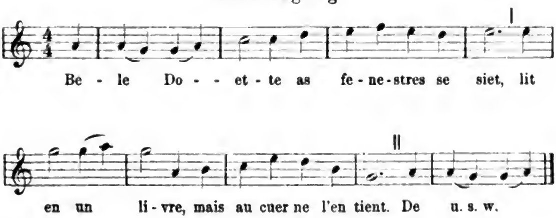
Also bleibe ich einstweilen bei der Form des Dekasyllabons, die ich a. a. O. vorgeschlagen habe

–́́́(́) | –́–́–́(́)

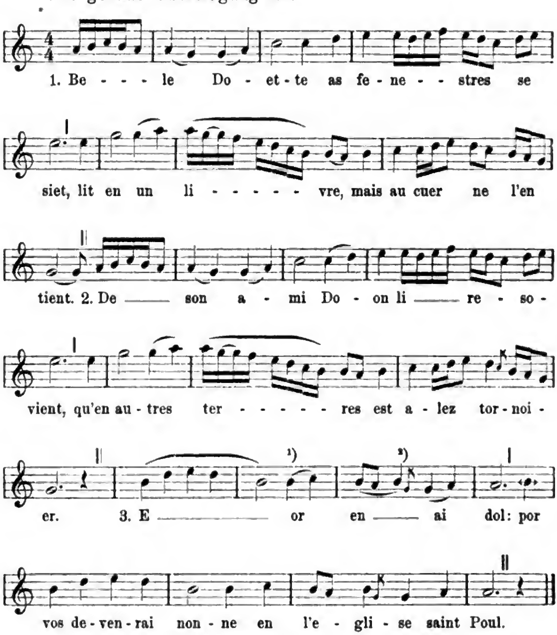
nur dass ich dies Schema als Pressrhythmus deute. Entscheidung kann allein eine umfassende und genaue Textstatistik, welche die Gattungen sorgfältig trennt, bringen.

Um die Sonderstellung der Zehnsilbler der Chansons d'histoire auszudrücken, notiere ich sie im $^4/_4$-Takt. Das Metrum gebe ich nicht, weil die zahlreichen Notenteilungen das Schema nur unklar machen würden.

Auf einfache Werte reduciert, würde die Melodie lauten:

Übertragung.

---

[1]) Roman. Forsch. S. 574.

Die genaue Ubertragung ist:

Reimgebäude:

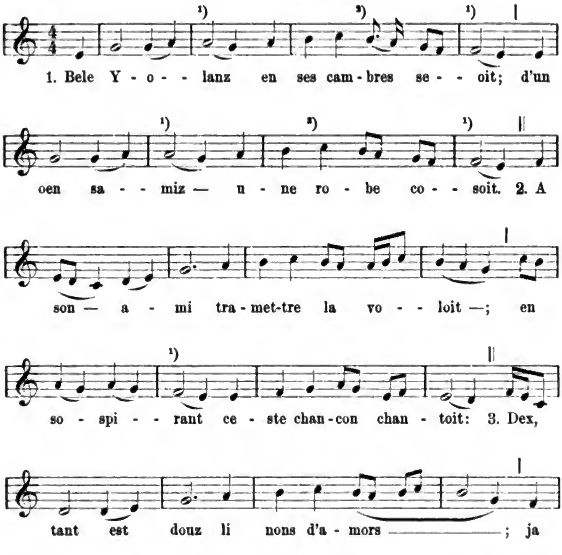
a — a
a — a.
Refrain b — b.

Der Refrain ist in der ersten Strophe unvollständig. Er ist aus dem Folgenden zu ergänzen.

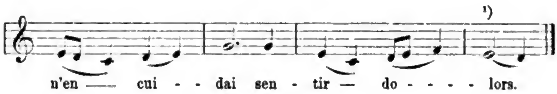
[1]) Die Hs. hat hier meiner Ansicht nach 2 Töne (nicht einen, wie Schläger will).
[2]) Plica.

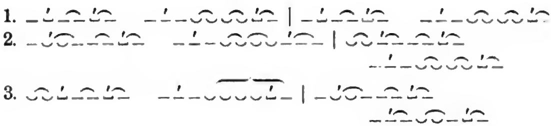
Die Melodie von *E . . . dol* gilt, mit den erforderlichen Änderungen, offenbar auch für den zweiten Vers des Refrains. Der Rhythmus des Fünfsilblers (3a) ist gleich dem der Zehnsilbler: die Melodie ist sicher entlehnt, nicht original für das Lied.

Fol. 64v. Bartsch, Rom. u. Past. I, 7. **(Zehn- und Achtsilbler).**

Übertragung.

[1]) Für diese Rhythmisierung der Schlüsse spricht direkt der Pressus über dem *e* des Schlusses. Vgl. Anm. 1 auf S. 90.

[2]) Auf *-bres* Virga + Clivis d. h. drei Noten, von denen die zwei ersten aber denselben Ton bezeichnen. Wenn die Virga nicht einfach zu streichen ist, bedeutet die Zweiheit wohl nur eine kleine Dehnung des Tones *h*. Vgl. S. 90 Fussnote.

[3]) Über *ro-* fehlt in der Hs. die Note.

Das Dekasyllabon wird durch die 'epischen' Cäsuren erwiesen (Bartsch Z. 13. 19). Also:



Reimgebäude:

a — a
a — a.
Refrain b — b.

Reihe 3a sollte eigentlich das Grundmetrum – –́ – –́ – –́ – –́ haben. Aber die Melodie ist der des Zehnsilblers 2a fast gleich. Beide Verse sind deshalb gleichmässig zu rhythmisieren. 3b ist im Anfang = 2a, am Schluss ähnlich 2b. Offenbar ist es auch im Dekasyllabon zu übertragen. Vermutlich ist eine ältere Melodie auf einen jüngeren Text gespannt. Vgl. oben S. 89.

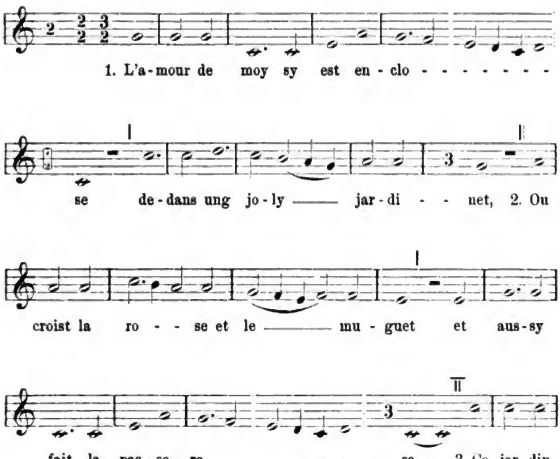
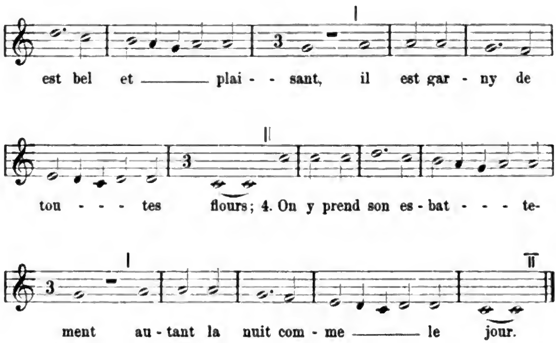
Wer an der Richtigkeit des alternierenden Prinzips noch zweifelt, der vergleiche die Übertragung dieser hübschen Melodie bei Tiersot S. 415. Tiersot macht oft Senkungstöne zu Hebungen und umgekehrt, sodass bei ihm die Melodie ganz zerflattert. Er scheint i. A. den Text nach dem Wortaccent zu skandieren. Ausserdem überträgt er nicht immer genau. So bei *amors, Ja, Deus.*

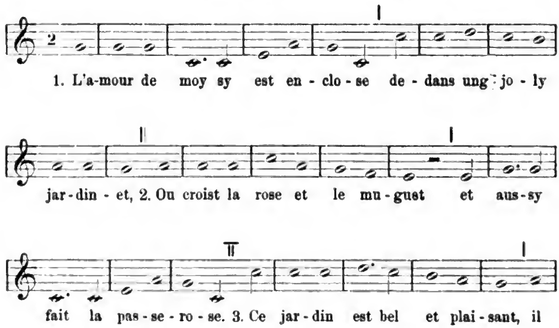
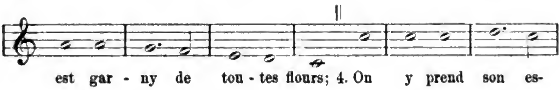
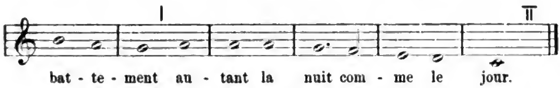
Auch die mensurierten Lieder lassen sich nur dann verstehen und sinngemäss vortragen, wenn man dem Verstext alternierenden Rhythmus giebt. Einige Übertragungen mögen zeigen, wie sich die verschiedenen Verse in mensuralen Kompositionen ausnehmen. Die Beispiele entnehme ich der Sammlung

[1]) Die Verdoppelung des Punktum über *e* bezeichnet vielleicht eine Verlängerung.

von Paris-Gevaert. Dort wird allerdings nur der Tenor der benutzten mehrstimmigen Gesänge mitgeteilt. Die im Notentext gelegentlich auftretenden textlosen Noten sind offenbar aus den begleitenden Stimmen genommen, um die Mensur für das Auge nicht zu zerstören und den musikalischen Zusammenhang zu wahren.

Man erinnere sich vor allem daran, dass die Striche Gevaerts nicht Takt- sondern Mensurstriche sind. Vgl. oben S. 51. Den Unterschied recht sinnfällig zu machen, notiere ich einmal Nr. 27 mit Taktstrichen, d. h. vor jede Hebung stelle ich ein |. Das kann nur durchgeführt werden, wenn man die Thesenabstände fortwährend an Dauer wechseln lässt. Um dem Auge nicht zu monströse 'Takte' zuzumuten, wende ich bei Dehnungen (z. B. auf *clo-* und *-ro-*) ⁞ an, dadurch 'Taktstriche', die nicht vor Hebungen stehen, andeutend.

Übertragung.

Um diese Melodie zu verstehen, führe man sie zunächst einmal auf möglichst einfache rhythmisch-melodische Werte zurück, indem man Durchgangstöne nebst Verzierungen weglässt und die freie Bewegung gleichförmig macht. Es ergiebt sich etwa folgende Form:

Übertragung (vereinfacht).

Sie drückt das Metrum des Textes (Achtsilbler) fast genau aus. Es ist:

I, 1. – –́ – –́ – –́ – –́ ◡ | ◡ –́ – –́ – –́ – –́
2. – –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́ ◡
II, 3. ◡ –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́
4. – –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́.

Zwei Textstrophen werden zu einer musikalischen zusammengenommen.[1]) Zu 1a, 2b vgl. Rh. §§ 22cd, 31b. Man beachte, wie die Zusammensetzung der Melodie der Reimstellung entspricht.

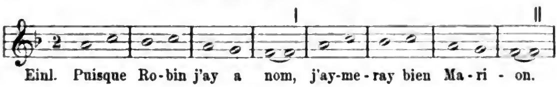
Bei den folgenden Beispielen gebe ich nur die vereinfachte Melodie und das schlichte Textmetrum. Die mensurale Form, die man in der Ausgabe selbst nachlesen möge, versteht sich daraus von selbst.

Chansons Nr. 1 (Siebensilbler).

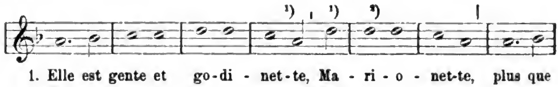
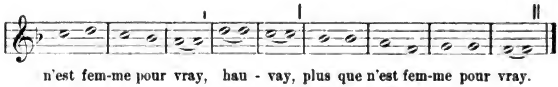
Das Metrum des Textes ist:

Einl. –́ – –́ – –́ – –́ | –́ – –́ – –́ – –́
1. –́ – –́ – –́ – –́ ◡ | ◡ –́ – –́ – | –́ – –́ – –́ – –́ | –́ –́ |
–́ – –́ – –́ – –́.

Übertragung (vereinfacht).



[1]) Die Melodie ist sicherlich nicht für diesen Text komponiert worden. Sie verstösst auch manchmal gegen die Deklamation.



Jede Strophe besteht nur aus 1 Periode (Rh. § 19). Deren Kern ist die Form *a—b*: *Elle est gente et godinette | plus que n'est femme pour vray.* Durch melodisch variierende Wiederholung von *b* (zur Steigerung der Schlusswirkung) ergiebt sich die Form:

a—b—b' (vgl. Rh. § 16).

Aber nicht nur die ganze Periode *a—b* hat in *b'* ein Anhängsel bekommen. Auch jede Reihe (ausser *b'*) hat ein solches. Denn für das Ohr sind *Marionette* und *hauvay* nicht *a, b, b'* koordinierte Reihen; andererseits auch nicht Bünde. Sie sind gleichsam melodische Echos der Schlüsse von *a* und *b*. Ich trenne sie darum durch kurze, dünne Striche von *a* und *b* ab. Das Periodenschema wäre etwa: $a_a — b_b — b'$.

Die Form des Notentextes giebt mit wenig Ausnahmen das natürliche Metrum wieder. Nur bei [1]) ist *-te* und *Ma-* gedehnt, [2]) *ri-o-* im Tempo beschleunigt. Dazu kommen einige Unterteilungen.

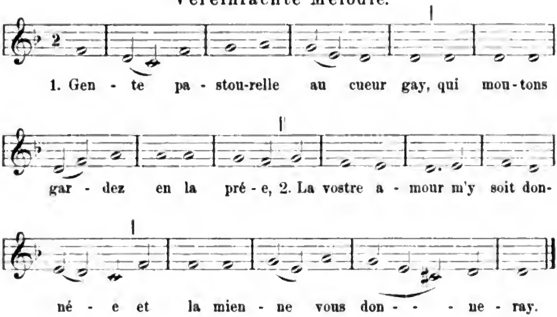
Nr. 3 (Achtsilbler).

Metrum des Textes:

1. – –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́ ◡
2. ◡ –́ – –́ – –́ – –́ ◡ | ◡ –́ – –́ – –́ – –́.

---

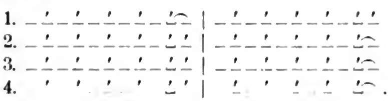
[1]) In der Komposition auf das Doppelte verlängert.
[2]) In der Komposition um die Hälfte verkürzt.

Vereinfachte Melodie.

Die Reihen 1b und 2a sind hyperkatalektisch (Rh. § 22c).

Die wirkliche Melodie bewegt sich sehr frei. Die Abstände der Hebungen von einander sind von sehr verschiedener Länge: bald 𝅗𝅥, bald 𝅗𝅥 𝅗𝅥, bald noch mehr. Die Unterteilungen halten sich jedoch in sehr bescheidenen Grenzen.

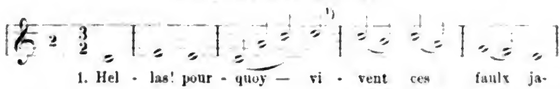
Nr. 10 (Zehnsilbler).

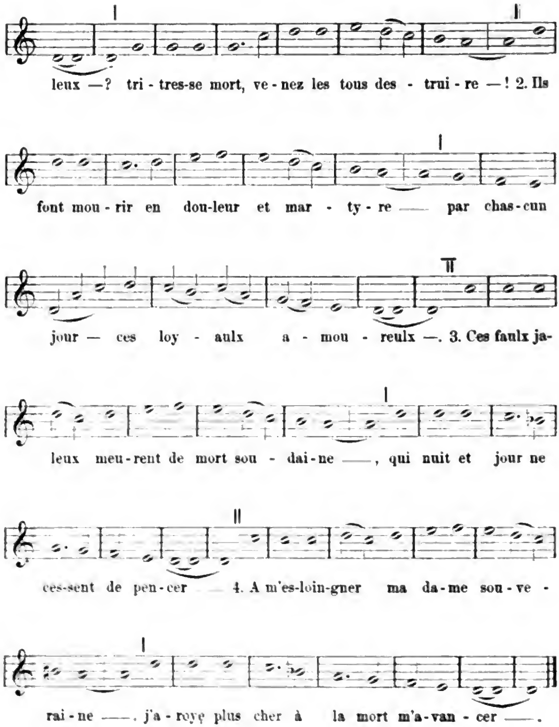
Metrum:



Der Komposition mit ihren langen Melismen liegt der Sechser zu Grunde.

Vereinfachte Melodie.



[1]) Die Ausgabe hat hier den Text nicht richtig verteilt.

Die Komposition folgt dem Sinn der Worte sehr genau. Man beachte das lang gedehnte *pourquoy*, den heftigen Ausruf *traitresse mórt!*, die Betonung des *tous* (der 'Takt' *tous des* ist statt 𝅗𝅥̀ 𝅗𝅥 von der Länge 𝅗𝅥̀ 𝅗𝅥 𝅗𝅥) u. ä. Die zehnsilbigen Sechser sind bald brachykatalektisch (1a, 2b, 3b, 4b), bald katalektisch (alle andern).

Nr. 13 (Sieben- und Sechssilbler).

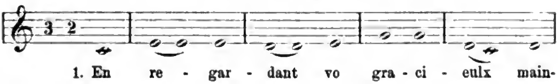
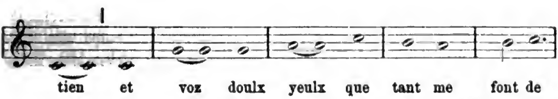
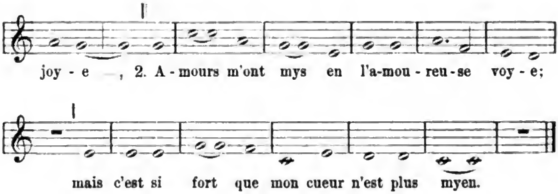
Die Melodie ist sehr einfach. Mensurstriche und Taktstriche würden hier zufällig einmal zusammenfallen. Das Metrum der Komposition ist:

1. –́ – –́ – ⏑́ ⏑͡⏑ ⏑ –́ ∧ | ⏑ –́ – –́ – ⏑́ ⏑͡– –́ ⊼
2. –́ – –́ – ⏑́ ⏑͡⏑ ⏑ –́ ∧ | ⏑ –́ – –́ – ⏑́ ⏑͡⏑ – –́.

Die Vorderreihen (1a, 2a) sind Sieben-, die Hinterreihen (1b, 2b) Sechssilbler. —

Der noch in der modernen Musik deutlich wahrnehmbare (Beitr. 24, 73 ff.) Unterschied zwischen Sechser und Dekasyllabon verwischt sich in der Mensuralmusik. Denn da hier nach Belieben das Tempo beschleunigt oder verlangsamt wird, dazu lange Melismen eingeschoben werden, vermischen sich beide Rhythmen sehr leicht. Zugleich schwindet natürlich das Gefühl für den Gegensatz epischer und lyrischer Cäsur. Beide finden sich darum in mensuralen Kompositionen neben einander (Nr. 38, 4 : 12 : 24; 59, 5 : 10). Der Mensuralmusik machte es begreiflicher Weise nichts aus, ob eine Silbe mehr oder weniger im Texte stand. Immerhin scheint der alte Unterschied noch nachzuwirken. Zuweilen findet man das kurze Stück des Zehnsilblers stark gedehnt: dies scheint auf das Dekasyllabon zu deuten. Es weist hingegen wohl auf den Sechser, wenn die Melodie über die ersten Silben schnell weg zur Cäsur eilt (wie in Nr. 10). Doch ist es — bei dem freien Rhythmus der Mensuralmusik — nicht möglich, den Grundcharakter des Metrums eines mensurierten Liedes in Zehnsilblern sicher zu bestimmen.

Dekasyllabisch scheint mir **Nr. 59.**

Vereinfachte Melodie.



Trotz der Umformung der Zeitwerte ist eine allgemeine Verwantschaft des Rhythmus des Liedes mit dem dekasyllabischen Metrum noch merklich. Immerhin könnte man die Form dieser Chanson auch vom Sechser aus verstehen. Sicherheit giebt es in dieser Frage nicht.

Andere französische Melodien in bequem zugänglicher Fassung findet man bei R. Eitner, 60 Chansons, und in Otts Liederbuch. passim. Sie bestätigen das Gesetz, was oben für die Textbehandlung aufgestellt worden ist.

Das Ergebnis, das die Prüfung choral und mensural notierter Texte liefert, ist also: in den Texten solcher Werke wechselt von den sog. Tonsilben an rückwärts Senkung und Hebung regelmässig. Der grammatische Wortaccent wird nicht beachtet.

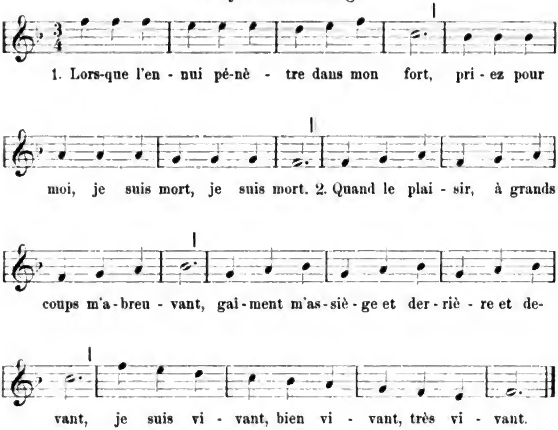
Der Gebrauch des Taktstriches ändert die Textbehandlung im Französischen noch mehr als im Deutschen: der poetische Eigenrhythmus des Verses, der im Deutschen immer bis zu einem gewissen Grade geschont wird, kann dort völlig verändert werden.

Béranger, Le mort vivant (Mus. Nr. 9).

Metrum:

1. — —́ — —́ — —́ — —́ — ⏑́ ⊼ | — —́ — —́ — —́ — —́ — ⏑́ ⊼
2. — —́ — —́ — —́ — —́ — ⏑́ ⊼ | — — — —́ — —́ — —́ — ⏑́ ⊼ |
   — —́ — —́ — —́ — —́ — ⏑́ ⊼.

Die Reihen sind Sechser. Man könnte auch an Dekasyllaben denken, d. h. gepresste Vierer. In Wirklichkeit zeigt das Lied einen Rhythmus, der auf den natürlichen der Verse gar keine Rücksicht nimmt.

Rhythmisierung.

Frei behandelt auch Bizet das Wort. z. B. **Carmen, Habanéra** (Nr. 5) unter dem Einfluss des Tanzrhythmus. Der Text lautet:

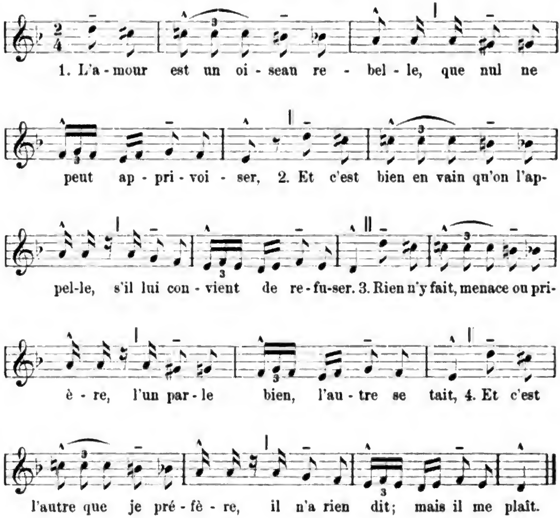
L'amour est un oiseau rebelle
que nul ne peut apprivoiser,
Et c'est bien en vain qu'on l'appelle,
s'il lui convient de refuser.
Rien n'y fait, menace ou prière,
l'un parle bien, l'autre se tait;
Et c'est l'autre que je préfère,
il n'a rien dit; mais il me plait u. s. w.

Es sind Achtsilbler, mit dem natürlichen Rhythmus

$- \acute{-} - \acute{-} - \acute{-} - \acute{-}$ (◡) etc.

Aber in der Komposition, bekanntlich einer spanischen Tanzmelodie, liegen die Hebungen folgendermassen:

1. L'amour est un oiseau rebelle, que nul ne peut apprivoiser,
2. Et c'est bien en vain qu'on l'appelle, s'il lui convient de refuser.
3. Rien n'y fait, menace ou prière, l'un parle bien, l'autre se tait,
4. Et c'est l'autre que je préfère, il n'a rien dit; mais il me plaît.

Rhythmisierung.

Unter der Herrschaft des musikalischen Rhythmus wird auch der Alexandriner, zugleich durch Vernachlässigung der Cäsur, gelegentlich zu einem ganz neuen Rhythmus verändert. Als Alexandriner sollte er den Wert der zweireihigen Periode

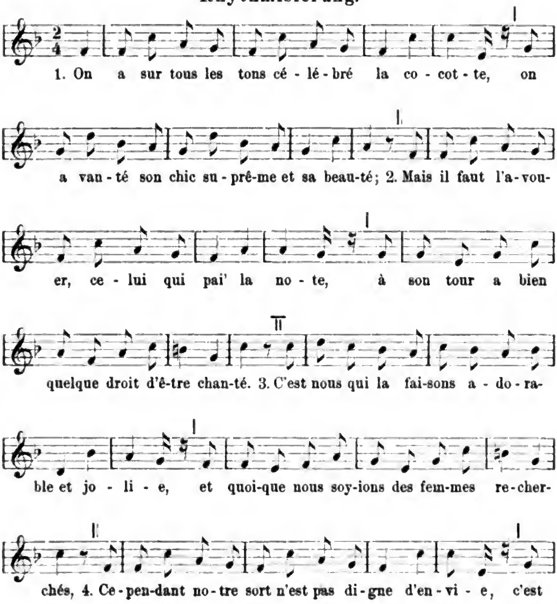
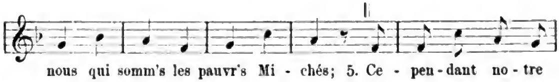
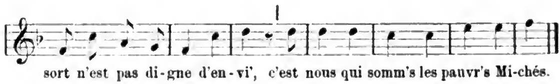
_ ´ _ ´ _ ´ ⊼ | _ ´ _ ´ _ ´ ⊼

haben. Er wird nun z. B. zum gepressten Vierer. Als Beispiel diene

Xanrof, Ballade des Michés (Chansons sans gêne S. 147).

Metrum:

1. – ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ | ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ –́ – –́ ∧
2. ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ | ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ –́ – –́ ∧
3. ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ | ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ –́ – –́ ..
4. ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ | ⏑ –́ – –́ – –́ – –́ ∧
5. ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ –́ – –́ ∧ | ⏑ –́ – –́ – –́ – –́.

Rhythmisierung.

§ 5. Der Einfluss des französischen Versbaus auf den germanischen: mittelhochdeutsche Zeit.

Litteratur.

W. Wackernagel, Geschichte d. deutsch. Lit. 2. Aufl. v. E. Martin. Basel, Schweighauser. I, 1879. II, 1885 ff. A. Koberstein, Gesch. d. deutsch. Nationallitt. 5. Aufl. von K. Bartsch. 1872 ff. 6. Aufl. v. dems. I, 1884. Leipzig, Vogel.

Vilmar-Grein, D. deutsche Verskunst n. ihrer geschichtl. Entwickelung. Marburg u. Leipzig, Elwert 1870. F. Kauffmann, Deutsche Metrik (neue Bearbeitung des vorigen). Marburg, Elwert 1897. H. Paul, Deutsche Metrik. Grundr. d. germ. Philol. II a, S. 898 ff. W. Wilmanns, D. altd. Reimvers, Beitr. z. Gesch. d. ält. deutsch. Lit. Heft 3. Bonn, Weber 1887. Ed. Sievers, D. Entstehung d. deutsch. Reimverses. Beitr. 13, 121 ff. A. Heusler, Zur Geschichte d. altd. Verskunst. Breslau, Koebner 1891. [Germ. Abh. hrsg. v. K. Weinhold. Heft 8.] E. Sievers, Z. Wernhers Marienliedern. Festschrift f. R. Hildebrand, 1894. F. Saran, Üb. Vortragsweise u. Zweck d. Evangelienb. Otfr. v. Weissenburg. Halle, Niemeyer 1896. Ders., Z. Metrik Otfrids von Weissenburg. In: Philol. Stud., Festgabe f. Ed. Sievers. Halle, Niemeyer 1896, S. 179—204. A. Amelung, Beitr. z. deutschen Metrik. ZfdPh. 3, 253 ff. (bes. S. 277 ff.). W. Wilmanns, Unters. z. mhd. Metrik. Bonn, Weber 1888. G. Dütschke, D. Rhythmik d. Litanei. Diss. Halle 1889. F. Saran, Hartmann v. Aue als Lyriker. Halle, Niemeyer 1889. Ders., Beitr. 23 und 24 (vgl. vor § 3). E. Martin, D. carmina Burana u. d. Anfänge d. deutschen Minnesangs. Zfd. Alt. 20, 46 ff. K. Bartsch, Rudolf v. Neuenburg. Ebd. 11, 145—62. S. Pfaff, Rudolf v. Fenis. Ebd. 18, 44—58. R. Weissenfels, D. dactyl. Rhythm. b. d. Minnesingern. Halle, Niemeyer 1886. W. Wilmanns, Unters. z. mhd. Metrik. Beitr. z. Gesch. d. ält. deutsch. Litt. Heft 4, Nr. 1: D. dactyl. Rhythm. i. Minnesang. Bonn, Weber 1888. Ed. Sievers, Über Sprachmelodisches in d. deutsch. Dichtung. Rektoratsrede. Leipzig 1901. K. Helm, Heslers u. Jeroschins metrische Regeln. Beitr. 24, 178—187.

Ausgaben: K. Müllenhoff u. W. Scherer, Denkmäler deutscher Poesie und Prosa. 3. Aufl. von E. Steinmeyer. 2 Bde., Berlin, Weidmann 1892. W. Braune, Althd. Leseb., 3. Aufl. Halle, Niemeyer 1888.

K. Lachmann u. M. Haupt, Des Minnesangs Frühling (MF). 4. Aufl. v. F. Vogt. Leipzig, Hirzel 1888. Gotfrit v. Nifen hrsg. v. M. Haupt. 1851.

O. Erdmann, Otfrids Evangelienbuch. Halle, Waisenhaus 1882. König Rother hrsg. v. K. v. Bahder. Halle, Niemeyer 1884. Heinrichs v. Veldeke Eneide hrsg. v. O. Behaghel. Heilbronn, Henninger 1882. Hartmanns v. Aue Arm. Heinr. u. Büchl. hrsg. v. M. Haupt. 2. Aufl. v. E. Martin. Leipzig, Hirzel 1884. Dess. Iwein hrsg. v. G. F. Benecke u. K. Lachmann. 4. Ausg. Berlin, Reimer 1879. Gottfrieds v. Strassburg Tristan hrsg. v. R. Bechstein. 3. Aufl. Leipzig, Brockhaus 1890. Konrads v. Würzburg Alexius hrsg. v. R. Henczynski (in: Acta Germanica VI, 1). Berlin, Mayer u. Müller 1898. Dess. Partonopier u. Meliur ... Lieder u. Sprüche hrsg. v. K. Bartsch. Wien, Braumüller 1871. Dess. Trojanerkrieg hrsg. v. A. v. Keller. (Stuttg. Lit. Ver. Nr. 44). Stuttgart 1858. Thomasin v. Zirclaria, D. welsche Gast hrsg. v. H. Rückert. Quedlinburg u. Leipzig, Basse 1862. Walther v. d. Vogelweide hrsg. von K. Lachmann. 5. Ausg. von K. Müllenhoff. Berlin, Reimer 1875. Wolfram v. Eschenbach hrsg. v. K. Lachmann. 4. Ausg. Berlin, Reimer 1879. Reinmar von Zweter hrsg. v. G. Roethe. Leipzig, Hirzel 1887.

Prüfung der altüberlieferten französischen Kunstlehre, der choralen und mensuralen Notierungen französischer Lieder (bis 1600) und einer Anzahl wichtiger Zeugnisse des 17. und 18. Jahrhunderts haben den alternierenden Charakter des französischen, damit überhaupt romanischen Verses bis etwa 1800 sicher gestellt. Man kann diese Beweisführung direkt nennen. Denn mochte es sich, wie in § 1 und 2, um blosse Zeugnisse handeln, oder konnten die nötigen Tatsachen, wie in § 4, aus den Kunstwerken selbst zum Beweise heran geholt werden: immer blieb der Forscher auf dem Boden der französischen bezw. romanischen Kunstübung stehen.

Jener direkte Beweis lässt sich durch einen indirekten ergänzen, der von nicht geringer Kraft ist. Er gründet sich auf folgende Erwägung.

Seit Alters ist die französische, für den Minnesang auch die provenzalische Dichtung Vorbild der benachbarten Litteraturen gewesen, nicht nur im Inhalt, sondern auch in der metrischen Form. Das Italienische, Spanische, Portugiesische, ebenso das Deutsche, Englische, Holländische, Skandinavische zeigen solche Einwirkungen. Die Litteraturgeschichte hat sie längst erkannt. Lassen wir den Inhalt bei Seite, so machen sich die Einflüsse der französisch-provenzalischen Kunst in doppelter Weise bemerklich. Wo die nationalen Metra im Gebrauch bleiben, werden sie durch die Einwirkung des Musters in ganz bestimmter Weise

verändert. Oft jedoch bemühen sich die nachahmenden Dichter, die Form des Vorbildes selbst so weit wie möglich in ihre heimische Kunst zu verpflanzen. Je nach Kraft und Einsicht glückt der Versuch mehr oder weniger.

Von der Wirkung kann man auf die Ursache schliessen. Darum darf der Metriker fragen: ist es möglich, aus dem Einfluss, den die französisch-provenzalische Technik auf die Verskunst der Nachbarvölker ausgeübt hat, etwas zu ermitteln, das über das Wesen jener Technik aufklärte, das vielleicht jenes bereits formulierte Gesetz von der Einsilbigkeit und Alternation der Hebungen und Senkungen bestätigte?

So viel ich von Sachkundigen höre, und soweit ich mir ein Urteil erlauben darf, tragen die romanischen unter den oben aufgezählten Litteraturen nichts dazu bei, die Erkenntnis dessen zu fördern, worauf es hier ankommt. Ihre Verstechnik gleicht der französisch-provenzalischen zu sehr, als dass ein Vergleich helfen könnte. Das Prinzip ihres poetischen Rhythmus ist dasselbe, wie im Französisch-Provenzalischen, darum genau so strittig, wie dieses. Es fehlt der feste Boden.

Auf solchem steht der Metriker aber in der germanischen Verslehre, wenigstens was die Angelegenheit betrifft, die für diesen Teil der Untersuchung allein Bedeutung hat. Im Romanischen ist das Hebungsgesetz nicht sicher erkannt; im Germanischen besteht darüber kein Zweifel. Seit dem 16./17. Jh. weiss jeder, dass hier die Vershebungen mit den grammatischen Wortaccenten zusammenfallen müssen, dass also die germanische Verskunst das accentuierende Prinzip befolgt. Sie hat es bekanntlich von jeher getan, eine Gruppe deutscher Dichtungen ausgenommen, auf die im nächsten Paragraph genauer eingegangen werden muss.

Ist nun der metrische Bau der germanischen Verse klar, dann sind gerade sie vorzüglich zu Rückschlüssen auf das Metrum romanischer Muster geeignet, falls sie nachweislich unter deren Einwirkung stehen. In der Tat fliesst hier eine Quelle der Erkenntnis, die der Romanist noch kaum beachtet, geschweige denn ausgeschöpft hat.

Man könnte einwenden: zweifellos haben die Germanen den Alexandriner, den 'Zehnsilbler' und andere Formen nachgebildet. Aber ein germanischer Alexandriner ist etwas anderes als ein französischer. Dies lässt sich nicht leugnen. Warum hätte

sonst z. B. das deutsche Drama des 18. Jhs. den Alexandriner mit dem Blankvers vertauscht, während das französische nach wie vor bei seiner überlieferten Versart beharrt? Warum jene immer wiederholten Klagen über das Geklapper des deutschen Alexandriners, während die Franzosen die Schönheit dieses Verses preisen? Aber: das Mangelhafte der deutschen Alexandriner liegt nicht darin, dass man den Bau des Originals miskannt und dieses prinzipiell falsch nachgeahmt hätte. Es ist im Deutschen nur der Reiz verloren gegangen, der sich aus dem Verhältnis des Alexandriner-Metrums zum französischen Sprachaccent, besonders zum Sprachmelos ergiebt. Jede streng accentuierende Nachbildung löst eben die eigentümliche innere Spannung, verflacht das Pointierende, zerstört das Pathetische des fremden Rhythmus. Der deutsche dramatische Alexandriner ist nichts als eine welke Pflanze.

Es wäre darum ohne Zweifel falsch, wollte man Geist und Wirkung des Originals nach seinem deutschen bezw. germanischen Abbild be- oder gar verurteilen. Durchaus erlaubt und methodisch einwandsfrei sind aber Schlüsse vom Metrum des deutschen Verses auf das des Originals. Ist auch das reizvolle Verhältnis von Metrum und Sprachaccent nicht geblieben, das Metrische, ja auch die feinere rhythmische Versgliederung liess sich nachahmen. Die deutsche Dichtung hat sich in derselben Weise den Hexameter, Pentameter, Trimeter, anapästische Strophen, ja noch künstlichere Formen der Griechen und Römer angeeignet. Das rhythmisch Bedeutsame ist diesen Nachahmungen geblieben. Der Schmelz der antiken Verse freilich fehlt ihnen. Er kann eben nicht mit übernommen werden. Deshalb wirken diese Metra immer fremdartig, wenn es der Dichter nicht versteht, den der Nachbildung eigenen Reiz, das in der Nachahmung neu entstehende ἦθος, richtig zu verwerten und herauszuarbeiten. Schiller hat es z. B. in dem 'Distichon' meisterhaft verstanden.

Das Metrische ist es offenbar allein, was in unserem Falle interessiert. Daher darf sich die Untersuchung nun, unbekümmert um Einwände, dem Einzelnen zuwenden.

Zunächst die deutsche, im besonderen mittelhochdeutsche Dichtung.

Die althochdeutsche Allitterationspoesie und Reimversdichtung bleiben selbstverständlich ausser betracht. Französischer Einfluss macht sich erst im 12. Jh. geltend, zu der Zeit als die höfische Dichtung älteren und neueren Stiles erblüht. Schon die ältere (Roland, Alexander, Herzog Ernst) ist im Stoff wenigstens vom Westen abhängig. Noch mehr die neuere (Eilhart, Veldeke). Zwei Gattungen scheide man sorgfältig: Liederpoesie, die sich durchweg der geschlossenen Form (Strophe, Leich) bedient und Erzählung, die stichisch ist. Die ostdeutsche Epik mit ihrer strophischen Komposition kann hier übergangen werden. Die eine Gruppe dieser Dichtungen (Nibelungen, Gudrun, Rabenschlacht u. ä.) hat zu Frankreich keine deutlich erkennbaren Beziehungen; die andere, z. B. Virginal, Sigenot, Ecke (auch der stichische Laurin), sind zwar im Inhalt nichts als französische Abenteuerromane, folgen aber in der Technik der nationalen Richtung.

Die Formen, deren sich die älteste mhd. Liederpoesie und Erzählung bedient, setzen deutlich ältere, einheimische fort.

Diese altheimische Technik steht in denkbar schärfstem Gegensatz zur romanischen. Um so besser wird man die Stellen erkennen, wo sich in ihr Einfluss vom Westen her geltend macht; um so sicherer kann man aus den Tendenzen solch metrischer Veränderungen auf die Natur der fremden Muster zurückschliessen.

Giebt es nun wirklich Gründe für die Annahme, die mhd. Poesie sei auch im Metrischen von westlichen Vorbildern abhängig? Kann man solche Abhängigkeit dazu verwenden, Schlüsse auf das Wesen der romanischen Verse zu ziehen?

In der Liederdichtung (Vokalmusik) stehen die Strophen des Kürenbergers (MF. 7—10) und des Anonymus Spervogel (ebd. S. 25, 13 — 31, 6) noch ganz auf dem alten deutschen Standpunkt. Sie führen eine Tradition weiter, der auch das ahd. Petruslied und Ratperts Lobgesang angehören.[1]) Vermutlich bilden nicht nur rein lyrische und didaktische Werke, sondern auch Tanzlieder[2]) die — leider verlorene — Verbindung zwischen jenen

[1]) Vgl. Paul, Grdr.[1] II, 921. Beitr. 24, 81 f.

[2]) Edw. Schröder, Die Tänzer von Kölbigk. Ein Mirakel des 11. Jhs. Zs. f. Kirchengesch. 17, 94—164. Vgl. Jsb. 1897, 14, 130.

ahd. und mhd. Denkmälern. Einige Beispiele mögen die altheimische Art veranschaulichen.[1])

MF. 9, 21.
Wîp vile schœne
nu var du sament mir.
Liebẹ unde leide
teilẹ ich sament dir.
Die wîlẹ unz ich daz leben hân,
sô bist du mir vil liep.
Wan minnestu‿einen bœsen,
des engan ich⁀dir niet.

Metrum:
1. ⊼̆ ⊔́ –̀ – ⊔́ –̀ | – –̀ – –́ – –́ ⊼̆
2. ⊼ ⊔́ –̀ – ⊔́ –̀ | ⊼ –́ – –́ – –̀ ⊼̆
3. – –́ – –̀ – –́ – –̀ | – –́ – –̀ – –́ ⊼̆
4. – –́ – –̀ – ⊔́ –̀ | ⊼ –̀ – ⊔́ –̀ – –́.

Typen der Hebungsabstufung (Rh. § 28) sind:

A — C
A — D
A — A
A — B.

MF. 25, 27 ff.

Wer sol ûf Steinberc
wurken Wernhartes werc?
Hei, wie er gab unde lêch!
des er dem biderben man verzêch,
Des enmohtẹ er niht gewinnen.
daz was der wille; kom diu state,
si schieden sich ze jungest mit minnen.

Metrum:
1. ⊼ ⊔́ –̀ – ⊔́ –̀ | ⊼ –̀ – ⊔́ –̀ – –́
2. – –̀ – ⊔́ –̀ – –́ | – –̀ – ◡́ ◡ – –̀ –̣ –́
3. ◡ ◡ –̀ – –́ – ⊔́ –̀ | – –̀ – –́ – –̀ – ◡́ ◡ |
– –́ – –̀ – ⊔́ –̀ – ⊔́ –̀.

[1]) Punkte deuten die Elisionen an, Bögen die Krasis.

Abstufung:

A — B
B — B
C — B — a A.

Aus den beiden Strophen kann man die wichtigsten Eigenschaften des altheimischen mhd. Versbaues erkennen. Er braucht nur 2 stets mit einer Hebung schliessende, steigend-spondeische (– –́ . . . – –́) Reihen,

den Vierer – –́ – –́ – –́ – –́ und
den Sechser – –́ – –́ – –́ – –́ – –́ – –́.

Diese Grundformen werden aber sehr mannigfach verändert. 1. Durch 'Auflösung' d. h. Verteilung einer Länge (–́ oder –) auf 2 Silben[1]) (mit der Messung ◡◡). Auflösung der Hebung muss die sprachliche Form ◡́× haben, z. B. *bí-der-ben.* Die der Senkung (auch der 'Auftakt' ist eine solche) hat ◡× und –×, also im allgemeinen ××, z. B. *des en-móhtę.* 2. Durch 'Zusammenziehung' d. h. Vereinigung zweier zweizeitiger Längen (–́ + –) zu einer vierzeitigen (⏗́), wobei im Text natürlich stets eine Senkungssilbe ausfällt. Werden die vorletzte Hebung und letzte Senkung zusammengezogen, so heisst die Reihe 'katalektisch'. In 9, 21 ist Hebung 1 + Senkung 2 und Hebung 3 + Senkung 4 zusammengezogen: *wíp-víle schǽ-né.* In 25, 28 andererseits Hebung 2 + Senkung 3: *wúrken Wérn-hártes werc.* 3. Durch Pause. Auch durch sie wird die Silbenzahl verringert. 'Eingangspause' (⌅) z. B. in ⌅ *lie-bę únde léi-dé.* 'Eingangspause' und Pause für den ganzen letzten Fuss (⌅̄) in ⌅ *téilę ich sáment dír* ⌅̄. 4. Durch typische Abstufung der Hebungen. Es pflegen nämlich in der älteren deutschen Kunst, was Sievers entdeckt hat, die Hebungen ihrer Schwere nach in ganz bestimmter Weise gegen einander abgestuft zu sein. Im vollen Vers von 4 Hebungen sind 2 den anderen beiden über geordnet nach den von Sievers so benannten Typen

A ´ ` ´
B ´ ´
C ` ´ ´ `

---

[1]) 'Auflösung' ist nicht mit 'Ligatur' zu verwechseln. Diese bedeutet mehrere Töne auf einer Silbe'.

D ´ ´ ` `
E ´ ` ` ´ (eventuell *F* `   ´ ´).

Fällt durch Pause die letzte Hebung aus, so ändert sich im übrigen nichts. Im Vers von 6 Hebungen kombinieren sich, wie ich hinzufüge, jene Typen des Vierers noch mit ´ ` (*a*) oder ` ´ (*b*). Vgl. oben MF. 25, 33 (Rh. § 28).

Die altheimische deutsche Verskunst beobachtet also den Sprachaccent genau, verwendet ihn sogar zu besonderen Effekten. Sie lässt jedoch die Silbenzahl des Verses innerhalb weiter Grenzen schwanken. In diesem Punkte macht sie das vollkommene Gegenteil der romanischen aus. Denn dieser eignet nach den oben gewonnenen Ergebnissen feste Silbenzahl und das Recht den grammatischen Wortaccent, ausgenommen auf den festen Tonsilben, zu 'vernachlässigen'. Und während sie in Hebung wie Senkung stets nur eine Silbe bringt und Hebungssilben mit gesenkten alternieren lässt, kennt die altdeutsche Metrik kein Gesetz der Alternation, keine prinzipielle Einsilbigkeit der rhythmischen Werte. Auf keine Weise kann man vielleicht besser den Gegensatz zwischen accentuierendem und alternierendem System kennen lernen, auf keine sich die Mittel des rhythmischen Ausdrucks, die beide Systeme zur Verfügung stellen, klarer vergegenwärtigen, als wenn man die Rhythmik des Kürenbergers und Anonymus Spervogel mit der eines provenzalischen Trobadors vergleicht.

Etwa im letzten Viertel des 12. Jhs. beginnt man die alte Weise in ganz bestimmter Richtung zu verändern.

Man strebt danach 'Zusammenziehung' zu vermeiden, ausgenommen am Reihenschluss (Katalexe). Auf diesem Standpunkt steht

MF. 3, 17. Mich dunket niht sô guotes
noch sô lobesam
Sô diu liehte rôse
und diu minne mînes man.
Diu kleinen vogellîn
diu singent in dem walde:
dest menegem herzen liep.
Mir enkome mîn holder geselle,
in hân der sumerwunne niet.

Metrum:

1. – –̀ – –́ – ⏑́ –̀ | ⊼ –̀ – –́ – ⏑̀ ⊼
2. ⊼ –̀ – –́ – ⏑́ –̀ | ⏑ ⏑ –́ – –̀ – ⏑́ ⊼
3. – –́ – –́ – ⏑̀ ⊼ | – –́ – –̀ – ⏑́ –̀ |
   – ⏑̀ ⏑ – –́ – ⏑́ ⊼
4. ⏑ ⏑ ⏑̀ ⏑ – –́ ⏑ ⏑ ⏑́ –̀ | – –̀ – –́ – –̀ – –́

Abstufung:

$C - B$
$C - A$
$D - A - C.$
$C - B.$

In der ganzen Art steht die Strophe dem altritterlichen Stil Kürenbergs noch nahe. Aber durch Vermeiden der Zusammenziehung im Innern der Reihen macht sie einen viel gleichmässigeren Eindruck. Die mehrfachen Auflösungen stören diese Wirkung kaum.

Die alte Hebungsabstufung ist deutlich fühlbar. Nur in Zeile 7 und 8 häufen sich die vollen Worte etwas, so dass man glauben möchte, hier mache sich schon eine Tendenz zur Ausgleichung (Rh. § 28) bemerklich.

Deutlich ist eine solche im Tagelied Dietmars von Eist. In ihm wird nicht nur die innere Zusammenziehung gänzlich gemieden, sondern auch die alte Hebungsabstufung nicht mehr gesucht. Nur Auflösung ist sehr häufig, wenn sie nicht durch Kürzung der betreffenden Formen beseitigt werden muss.[1])

MF. 39, 18 ff.

'Slâfęst du, friedel ziere?
wan weckęt uns leider schiere
Ein vogellîn sô wol getân;
daz ist der linden an daz zwî gegân.'

5. 'Ich was vil sanftę entslâfen:
nu rüefestu, kint, Wâfen.
Liep âne leit mac niht gesîn:
swaz dû gebiutęst, daz leistę ich, friundîn mîn.'

---

[1]) Sievers, Sprachmelod. S. 35.

Diu frouwe begunde weinen.
10. ‘du rîtẹst hinnen[1]) und lâst mich einen.
Wenne wilt du wider her zuo mir?
owê, du füerẹst mîn[2]) fröide samet dir.’

Metrum von Str. 1:

1. ⊼ –́ ⏑ ⏑ –́ – ⏑́ –́ | – –́ ⏑ ⏑ –́ – ⏑́ –́
2. – –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́ – ⏑́ ⊼.

Trotzdem natürlich die Hebungen auch hier sehr verschiedene Schwere haben und die Typen durchscheinen, zwingt der Charakter des Liedes den Leser unwillkürlich dazu, die Abstufung zu mildern, dem Ganzen einen mehr ebenen Gang zu verleihen. Relativ schwere Sprachaccente in den Senkungen (3 *sô,* 5 *vil,* 6 *kint,* 7 *liep,* 8 *swaz,* 10 *dû . . . mich*) tragen zur Nivellierung der Bewegung bei.

Ferner bemerkt man, dass überall in dem Liede — den Anfang ausgenommen — die Eingangssenkung sprachlich ausgefüllt wird. Das ist nicht zufällig. Vermeidung der ‘Eingangspause’ von Reihen ist nämlich ein dritter Punkt, in dem die fortschreitende mhd. Technik neuert. Dass diese Tendenz im vierten Viertel des 12. Jhs. kräftig waltete, ist von mir an den Liedern Hartmanns von Aue (zwischen 1180—89 verfasst) statistisch nachgewiesen. Diesem Dichter sagte offenbar die Freiheit nicht zu, mit der die altheimische Technik und die seiner nächsten neuhöfischen Vorgänger die Eingangssenkung (kurz, aber nicht gut ‘Auftakt’ genannt, Rh. § 25) behandelte. Er beginnt — zunächst vielleicht unbewusst, dann aber immer mehr bewusst — den Reihenanfang regelmässig zu machen. ‘Eingangspause’ wird mehr und mehr auf Stellen beschränkt, wo sie die Deklamation unterstützt: Beginn mit der Hebung macht den Reiheneinsatz nachdrücklich. Ferner lässt der Dichter nach Kräften ‘Eingangssilbe’ oder ‘Eingangspause’ durch alle Strophen eines Tones hindurch entsprechen. Vor allem meidet er die Eingangspause im Innern der Kette, vermutlich des rhythmischen Zusammenhangs wegen. Während das frühste

[1]) Der Vers ist sehr hart. Darf man *hinnen* streichen?

[2]) Die analogisch unflektierte Form *mîn* für das überlieferte, normale *mîne* macht den metrisch verderbten Vers am ehesten glatt. Zur Form vgl. Lm. Walth. 61, 22. Wilmanns, Walther[2] Einl. S. 30.

seiner Lieder[1]) (MF. 216, 1) in 46,42 % der Reihen 'Eingangspause' hat, ist sein letztes (218, 5) in diesem Punkt völlig regelmässig.

Schliesslich beschränkt man auch die **Auflösung**. Vor allem die der Senkung (besonders im Versinnern, dann im Eingang), aber auch die der Hebung. Darüber fehlt noch eine umfassende statistische Untersuchung.[2]) Es ist z. B. für Hartmann sehr bezeichnend, dass er im Reime, also am Ende der Reihen seiner Lieder, die Auflösung ausserordentlich oft hat (z. B. 216, 12 : 13 : 14 *pflegen* : *bewegen* : *wegen*; sprachlich ◡́× = metrisch ◡́◡). Im Innern der Reihe ist sie selten (z. B. 216, 2 *gégen*, oder 212, 30 *ze den*; 210, 22 *zéichen daz*). Es kehren hier gewisse Fälle (z. B. 212, 14 und 217, 38 *máneyen*, 216, 29 und 209, 18 *maneger* u. s. w.) wieder, sodass nicht überall von vorn herein zu sagen ist, ob der Dichter Auflösung auch wirklich gewollt. Man könnte sie, wenn die Untersuchung dazu zwänge, in den genannten Fällen durch Einsetzung von *mangen, manger* beseitigen. Trotzdem hat Hartmann Auflösung im Innern noch viel öfter als etwa Konrad von Würzburg. In dessen Leich, Bartsch Nr. 2, findet man sie in 138 Reimzeilen nur 3 mal (auf der Hebung), nämlich Z. 38 *óder*, 63 *kǘnic*, 133 *mánigen* (Bartsch schreibt sonst *mangen*, z. B. Z. 80).[3])

Nicht jeder Dichter entfernt sich in genau derselben Richtung vom Älteren. Hartmann meidet Zusammenziehung und die alte Hebungsabstufung gleich von Anfang an; Eingangspause lernt er erst während seines Dichtens sprachlich füllen, ebenso zweisilbige Eingangssenkung vermeiden. Andere brauchen Zusammenziehung innerhalb der Reihe hin und wieder (z. B. Reinmar MF. 155, 3 *hélfę án*, 14 *gelā́zén*, 25 *vergíe mích* u. ö.), oder sie wenden die altheimische Hebungsabstufung an, während sie im übrigen weiter fortgeschritten sind.

Auf letzterem Standpunkt stehen z. B. die Strophen des Burggrafen von Regensburg, die im Inhalt viel Altertümliches haben. Zusammenziehung bieten sie nur zweimal (MF. 16, 19

[1]) Von den in MF. Hartmann zugeschriebenen Liedern sind als unecht zu streichen 212, 37. 213, 29. 214, 34. Vgl. ZfdPh. 32, S. 387.

[2]) Vgl. Wilmanns, Z. mhd. Metr. S. 93 ff.

[3]) Übrigens ist 'Vermeiden der Auflösung' nicht schlechtweg etwas Spätes. Vgl. Wilmanns, Z. mhd. Metrik S. 120. Man müsste das Problem einmal rein vom metrischen Standpunkt untersuchen.

mérkǽre, 17, 2 *güetlíchen*), in Fällen, wo sie auch später noch begegnet.[1]) Der Gebrauch der Eingangssenkung ist geregelt (fehlt an entsprechenden Stellen 16, 22 und 17, 6; sonst überall vorhanden). Aber die alten Typen verwendet der Dichter nach Sievers' richtiger Beobachtung noch mit Verständnis:

MF. 16, 1.

Ich bin mit rehter stætekeit
einem guoten rîter undertân.
Wie sanftẹ ez mînem herzen tuot,
swenn ich in umbevangen hân!
Der sich mit manegen tugenden guot
gemachet al der werlte liep,
der mac wol hôhe tragen den muot.

Metrum:

1. – –̀ – –́ – –́ – –̀ | ◡ ◡ –̀ – –́ – –́ – –̀
2. – –́ – –̀ – –́ – –̀ | – –̀ – –́ – –́ – –̀
3. – –̀ – ◡́ ◡ – ◡́ ◡ – –̀ | – –̀ – –́ – –̀ – –́ |
   – –̀ – –́ – ◡̀ ◡ – –́.

Abstufung:

C — C
A — C
C — B — B.

Hierher gehört auch von den namenlosen Liedern

MF. 6, 5:

Mir hât ein ritter, sprach ein wîp,
gedienet nâch dem willen mîn.
Ê sich verwandelôt diu zît,
sô muoz im doch gelônet sîn.
Mich dünket winter unde snê
schœne bluomen unde klê
swennẹ ich in umbevangen hân.
Und wærez al der werlte leit,
sô muoz sîn willẹ an mir ergân.

---

[1]) Wilmanns, Walther[2] Einl. S. 46.

Metrum:

I, 1. – –̀ – –́ – –̀ – –́ | – –́ – –̀ – –́ – –̀
2. – –̀ – –́ – –̀ – –́ | – –́ – –̀ – –́ – –̀
II, 3. – –̀ – –́ – –̀ – –́ | ⊼ –́ – –̋ – –̀ – –̋ | – –̀ – –́ – –́ – –̀
4. – –̀ – –́ – –̀ – –́ | – –̀ – –́ – –̀ – –́.

Reimgebäude:	Abstufung:
a — b	*B — A*
a — b.	*B — A*
c — c — d	*B — B — C*
w — d.	*B — B.*

Eingangssenkung fehlt einmal (V. 10), offenbar um die Deklamation zu unterstützen. Wie die Form mit ihren Typen und sonst vorwaltender metrischer Glätte eine Mischung von Altem und Neuem, so auch der Inhalt. 'Dienst' auf der Seite des Mannes, '*umbevanc*' mit dem Ausdruck stark sinnlicher Wünsche auf Seiten der Dame.

Obgleich jene vier Tendenzen nicht gleichzeitig auftreten, auch nicht bei jedem Dichter alle merklich sind, bestimmen sie doch den Charakter der mhd. Lyrik seit dem letzten Viertel des 12. Jhs. 'Zusammenziehung' innerhalb der Reihe wird zunächst und am meisten mit Erfolg gemieden; 'Auflösung' in derselben Stellung am wenigsten. Diese bleibt bis tief ins 13. Jh. hinein häufig genug, jene ist schon Ende des 12. selten.[1])

Man vergleiche folgendes Lied Gottfrieds von Neifen (zweites Viertel des 13. Jhs.) mit den alten Gedichten des Kürenbergers und Anonymus Spervogel. Man fühlt leicht heraus, wie sehr sich die alte Technik geändert hat.

Haupt 3, 1. Owê, winter, dîn gewalt
wil uns aber twingen!
Heidę und ouch die bluomen rôt
die sint nu worden val.
Sô klag ich den grüenen walt
und der vogele singen:
Darzuo hât vil grôze nôt
diu liebe nahtegal.

[1]) Eine gewisse fälschlich 'Daktylen' genannte Gruppe von Metren ausgenommen. Über sie unten.

Wê, waz klagẹ ich tumber vogele swære?
ob eht ich der lieben liep
in rehter liebe wære,
Sôn klagtẹ ich niht die vogele noch[1])
der liehten bluomen s c h î n.

Metrum:

I, 1. ´– – ´– – ´– – ´◡ | ´– – ´– – ´◡ ´– ⊼
2. ´– – ´– – ´– – ´– | – ´– – ´– – ´◡ ⊼
3. ´– – ´– – ´– – ´◡ | ´– – ´◡ ◡ – ´◡ ´– ⊼
4. ´– – ´– – ´– – ´– | – ´– – ´– – ´◡ ⊼
II, 5. ´– – ´– – ´– – ´◡ ◡ – ´◡ ´– ⊼ | ´– – ´– – ´– – ´– | – ´– – ´– – ´◡ ´–
6. – ´– – ´– – ´◡ ◡ – ´– | – ´– – ´– – ´◡ ⊼.

Reimgebäude:

a — *b*
c — *d.*
a — *b*
c — *d.*
―――――
e — *W* — *e*
W — *f* [*f* reimt auf *dîn* in V. 1].

Die Reihen fangen fast alle mit der Hebung an. Neben die steigenden (– ´–) Kola, die jene altheimische Kunst allein kannte, sind nun gewollt f a l l e n d e (´– –) getreten. Dies ein fünfter Punkt, in dem sich die mhd. Technik geändert hat. Es giebt deren noch mehr; sie kommen aber hier nicht in betracht.

Aus dem Gesagten erkennt man klar die Tendenz, welche die Kunst des Minnesangs seit dem Ende des 12. Jhs. beherrscht. Vermeiden der ‘inneren Zusammenziehung’, Ausfüllung der ‘Eingangspause’, Beschränkung der ‘Auflösung’ im Versinnern und Eingang schliesst die Freiheit der S i l b e n z a h l in weit engere Grenzen ein als ehedem. Völlig durchgeführt würden jene Bestrebungen bewirken, dass j e d e r R e i h e n t y p u s s e i n e f e s t e A n z a h l S i l b e n hätte.

Durch die Regulierung des Reihenanfangs wird ferner eine deutliche S c h e i d u n g ‘s t e i g e n d e r’ (– ´–) und ‘f a l l e n d e r’ (´– –) R e i h e n ermöglicht, ein Artunterschied, den es früher nicht gab. So wird ein neues A u s d r u c k s m i t t e l gewonnen. Da nun der deutsche Vers von jeher den Wortaccent vollkommen berück-

[1]) Lankenverdeckung, Rh. § 21.

sichtigte, so musste im Verein mit den oben festgestellten 5 Tendenzen dies Prinzip natürlich im 12./13. Jh. den mhd. Vers einem *accentuierend-alternierenden* Schema annähern, das nun entweder mit der Senkung

— —́ — —́ . . . . — —́ oder mit der Hebung
—́ — —́ — . . . . —́ — beginnt.

Endlich: auf sorgfältiger, künstlerischer Benutzung des Sprachaccents beruhte die altheimische, typische 'Hebungsabstufung'. Sie gab dem Versinnern sehr lebendige, ausdrucksvolle Bewegung. Sie verliert sich allmählich. Es macht sich ein *Einfluss* geltend, der so *kunstvoller Behandlung* der Betonung *nicht günstig* war oder gar *entgegen wirkte*. Der Rhythmus sollte gedämpfter werden.

Offenbar schwebt — dieser Schluss liegt auf der Hand — den deutschen Minnesingern seit dem Ende des 12. Jhs. ein neues metrisches Ideal vor, das jeder mehr oder weniger erreicht: ein Vers, der streng alterniert, der infolge dessen konstante Silbenzahl und entweder steigendes oder fallendes Metrum hat, und bei dem der Sprachaccent die Grundlage bildet.

Woher kam jenes neue Ideal?

Die deutsche Litteraturgeschichte und Metrik hat längst erkannt, dass es aus Frankreich stammt.[1]) In der Tat bleibt keine andere Annahme übrig. Die neue Technik kann keine ursprüngliche, einheimische Fortentwicklung der alten sein. Denn sie bedeutet eine vollkommene Schwenkung, die nur durch äusseren Anstoss verständlich ist. Sie wird ferner gerade von Dichtern gebraucht und durchgebildet, die nachweislich unter provenzalischem (z. B. Hausen, Morungen, Reinmar) oder französischem (z. B. Veldeke, Hartmann) Einfluss stehen, oder bei denen solcher aus Gründen des Inhalts angenommen wird (z. B. Dietmar von Eist). Über ihren Ursprung bleibt also kein Zweifel. Erzählt doch Ulrich von Lichtenstein, er habe auf Bitten einer Dame ein deutsches Lied nach romanischer Weise verfasst.[2])

Damit aber zeugt diese neue mhd. Kunst für den alternierenden Charakter der romanischen Verse, wie ihn schon

[1]) Wackernagel I², S. 169. *Paul*, Grdr.¹ II, 935. *Sievers*, Marienlieder S. 16.

[2]) Frauendienst 112, 29 ff.

§§ 1—4 unmittelbar erwiesen haben: diese Verse alternieren eben bei fester Silbenzahl und bestimmtem Metrum (aufsteigend oder absteigend).

Jeden Zweifel an der Kraft dieses Zeugnisses zerstreut die Tatsache, dass man Fälle nachgewiesen hat, wo provenzalische und französische Lieder nach Inhalt und Form ins Deutsche übertragen sind. Hier ist es möglich, aus dem Metrum der Nachbildung das des Originals unmittelbar zu erschliessen.

Friedrich von Hausen († 1190) ahmt ein Lied Folquets von Marseille nach.

MF. 45, 37 ff.

Si darf mich des zîhen niet,
ich enhête si von herzen liep.
Des mohte si die wârheit an mir sehen,
und wil sis jehen,
ich kom sîn dickę in solhe nôt,
Daz ich den liuten guoten morgen bôt
engegen der naht.
ich was sô verrę an si verdâht,
Daz ich mich underwîlent niht versan,
und swer mich gruozte, daz ichs niht vernam.

K. Bartsch, Chrest. prov.[4] S. 121, 26 f.

Qu'el garda vos ens ten tan car
quel cors en fai nesci semblar,
Qu'el sen i met l'engenh e la valor,
si qu'en error
laissal cor pel sen qu'el rete:
Qu'om me parla, maintas vetz s'esdeve,
qu'eu no sai que,
em saluda qu'eu non aug re;
E ja per so nuls hom nom occaizo,
sim saluda et eu mot non li so.

Hausens Metrum ist:

1. ⊼ ´ ´ – –́ – ´ | ⏑ ⏑ ´ – ´ – ´ – –́
2. ´ ´ – ´ ´ ⏑́ ⏑ ⊼ | ´ ⏑́ ⏑ | ´ ´ ´
3. ´ – ´ – ´ – ´ –́ ⊼ | ⏑́ ⏑ ´ | ´ ´ ´ ´
4. ´ ´ ´ ´ –́ ⊼ | – –́ – –́ – –́ – –́ – –́ ⊼.

Folquets Metrum ergiebt sich daraus ohne weiteres:

1. – –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́
2. – –́ – –́ – –́ – –́ – –́ ⌅ | – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́
3. – –́ – –́ – –́ – –́ – –́ ⌅ | – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́
4. – –́ – –́ – –́ – –́ – –́ ⌃ | – –́ – –́ – –́ – –́ – –́ ⌃.

Der Unterschied ist nur, dass Hausen als Deutscher den Eingang der Reihen noch hin und wieder frei behandelt (V. 45, 37 ⌃; V. 2 ⏑⏑) und öfters Längen auflöst. Das Reimgebäude ist in beiden Fällen:

a — *a*
b — *b* — *c*
c — *d* — *d*
e — *e*.

Man vergleiche ferner Berngêr von Horheim und Chrestien von Troyes († nach 1190).

MF. 112, 1.

Nu enbeiz ich doch des trankes nie
dâvon Tristan in kumber kam.
Noch herzeclîcher minnę ich sie
dann er Îsalden, daz ist mîn wân.
Daz habent diu ougen mîn getân;
daz leite mich, daz ich dar gie
dâ mich diu minnę alrêste vie,
Der ich deheine mâze hân;
sô kumberliche gelebtę ich nie.

K. Bartsch, Altfrz. Chrest.[5] 158, 12.

Ains del beveraje ne bui
dont Tristans fu enpoisonéz;
Car plus me fait amer que lui
fins cuers et bone volentéz.
Bien en doit estre miens li gréz,
c'ains de rien esforciéz n'en fui
fors tant que les miens iex en crui,
Par cui sui en la voie entréz,
dont ja n'istrai n'ains n'en recrui.

Das Metrum Berngêrs:

I, 1. ⏑ ⏑ –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́
2. – –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ – –́
II, 3. – ⏑́ ⏑ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́
4. – –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ – –́.

Chrestiens also:

I, 1. – –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́
2. – –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́
II, 3. – –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́
4. – –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́.

Reimgebäude beider Lieder:

a — b
a — b.

b — a — a
b — a.

Ähnlich verhält es sich auf dem Gebiet der **Erzählung**. Auch deren Technik macht im 12. Jh. eine Schwenkung. Diese fällt hier noch mehr ins Auge, weil die neue metrische Weise der fortschreitenden Entwickelung jener altheimischen geradezu widerstrebt.

Die frühmhd. Erzählerpoesie, die seit der Mitte des 11. Jhs. genau kontroliert werden kann, hat in der Form bis über die Mitte des 12. Jhs. hinaus durchaus deutschen Charakter. Die Anfänge dieser Technik liegen in der althochdeutschen Zeit. An einer Reihe kleinerer Denkmäler (Ludwigslied, Samariterin u. ä.) und an Otfrids Evangelienbuch kann man sie studieren. Vom 9. Jh. bis ins 12. hinein fliesst der Strom jener Sprechpoesie stetig, im 10. Jh. etwas spärlich. Romanische Einflüsse sind in der metrischen Form nicht zu spüren.

Diese altdeutsche Erzählungsdichtung entwickelt ihre rhythmische Technik vor unseren Augen in einer ganz bestimmten Richtung. Sie geht aus von einer strengen, geschlossenen Form und gelangt bis zu freier, scheinbar regellos ungebundener Bewegung. Der Ursprung der ganzen Gattung liegt wohl in jener altdeutschen Vokalmusik, deren Tradition über Denkmäler wie das 'Petruslied' bis zum Kürenberger hinabreicht.

Digitized by Google

Die Strophe von 2 oder 3, gelegentlich auch mehr Ketten steht am Anfang dieser metrischen Entwicklung. Also

1. – –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́
2. – –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́
[3. – –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́].

Reimgebäude:

a — *a*
b — *b*
[*c* — *c*].

Wie die späteren Liedstrophen hatte auch sie schon reichliche Zusammenziehung (am Versende und im Innern), häufig Eingangspause, minder häufig Auflösung der Hebung und Senkung; dazu die typische Hebungsabstufung. Sie mag mit Gesang und in strengem Rhythmus für Stoffe verschiedener, darunter auch erbaulicher und erzählender Art im Gebrauch gewesen sein. Vgl. Ludwl. Vers 46b.

Die Alliterationspoesie war im Absterben. So bot sich der Geistlichkeit in der noch unverbrauchten, neueren Form eine dar, die zum Ausdruck ihrer Ideen und zur Verbreitung ihrer Stoffe dienen konnte. Die Geistlichen bemächtigten sich ihrer in der Tat. Vielleicht erst unter ihren Händen, vielleicht schon eher hat sie sich aus einer Lied-, in eine Gedichtform verwandelt. Sie wird nicht mehr gesungen, sondern gesagt und gelesen. Sie entfernt sich immer mehr von der Gattung des orchestischen Rhythmus und beschreitet den Weg, den zu allen Zeiten gesprochene Metra gegangen sind. Ihre Form nähert sich der freien, rhythmischen Prosa.[1])

Anfangs steht die Form, namentlich dem Textbilde nach, der alten Art noch ganz nahe, auch bei Sprechvortrag. Dem 'Ludwigslied' (um 881—2) würde man noch streng orchestischen Rhythmus zuweisen können, zeugte nicht Vers 8a das verräterische *bruoder sinĕmo* (–́ × –́ ◡́ ×) bereits für gemischten, in diesem Falle poetischen Rhythmus. Ebenso manchen Kapiteln Otfrids, wenn nicht bei ihm Sprechvortrag und damit poetischer Rhythmus durch Zeugnisse und sachliche, wie metrische Gründe gesichert wäre.

[1]) Vgl. Rh. § 8.

Bald verlangte aber die Form nach grösserer Freiheit und Beweglichkeit, damit sich der Inhalt breiter entfalten könnte. Das Erbauliche liebt Redefülle. Deshalb wird das alte metrische Gefüge mehr und mehr aufgelöst und dem breiten Strom der Rede Eintritt und bequemere Bewegung gestattet. Die Entwicklung habe ich a. a. O.[1]) genauer dargestellt. Es zerbricht der alte strophische Rahmen (Strophenbrechung): der Gedanke greift von einer Strophe in die andere hinüber, ja ein Satz füllt mehrere Strophen. Schliesslich wird die Strophe nicht mehr als solche gefühlt. Die Kette (Langvers) ist nun die grösste rhythmische Gruppe, die vom Ohr anerkannt wird. Aber im 12. Jh. beginnt sich auch die Kette zu lösen. Man fängt an, die *rîme* zu 'brechen'. Eine Tendenz wird merklich, der schliesslich — freilich erst in der zweiten Hälfte des 12. Jhs. — die Kette zum Opfer fällt. Seit der Zeit ist die Reihe (der 'Kurzvers') die grösste rhythmische Gruppe in dieser Dichtungsgattung.

Parallel dieser hier nicht interessierenden Zertrümmerung der grossen rhythmischen Gefüge geht eine Veränderung im Bau der Reihe. Darauf eben kommt es an.

An Stellen, wo ehedem 4zeitige Länge des Urmetrums ($\acute{\text{—}}$) eine sprachliche dehnbare ('lange') Silbe forderte, setzt man nun öfters eine sprachlich undehnbare ('kurze' offene), d. h. *$\acute{\text{—}} > \acute{\smile}$.

Besonders aber ist es die Zunahme der Auflösung, die den Verscharakter verändert. Durch sie vermehrt sich die Silbenzahl und vergrössern sich die Grössenunterschiede zwischen den vorkommenden Versformen. Ja noch mehr. Der rezitierte oder gelesene Vers erhält Senkungen, deren Umfang mehr und mehr über das Mass dessen hinausgeht, was im Urmetrum möglich war.

Dieser Vorgang ist natürlich und begreiflich. Denn die Gesetze der poetischen Rezitation sind andere als die des streng orchestisch-rhythmischen Liedvortrags. Z. B. Otfr. II, 7, 22 *sie nuzzun thera heimwisti. nuzzun thera* $\acute{\text{—}}\times\times\times$ hat vom Standpunkt der strengen Liedmetrik ein $\times$ zu viel. V, 9, 23 *inti thu ni hôrtôs hiar in lante.* Der 'Auftakt' $\times\times\times\times$ *inti thu ni* ist ebenfalls um eine Silbe länger als die orchestische Metrik erlaubt.

Durch reichlichere Verwendung der Auflösung wie Überfüllung der Senkungen geht der alte Vers in die Breite.

[1]) Zur Metrik Otfrids S. 189 ff.

Andererseits tritt er häufig in ausserordentlich knapper Form auf. Auch dies ist historisch begründet. Das noch gesungene, strenge Urmetrum duldete Eingangspause und Zusammenziehung. Es konnte deshalb die knappe Form ⏑̄∧ –́ ⏑́ ⏑́ –́ bekommen, und solche Reihentypen gingen in die freiere rezitierte Poesie über. Otfrid hat Verse wie I, 5, 50 *fuazfallônti* –́ –́ –̀ –; vgl. Ludw. V. 56 *sang lioth frâno* –̀ –́ –́ –.

Durch Aufgeben des orchestischen Rhythmus nebst der Melodie verminderte sich sogar hier und da die Zahl der Hebungen. Orchestisch-rhythmischer Gesang stützt seinen Rhythmus nicht auf den Text, sondern prägt ihn dem Wort von sich aus auf. Sprachlich leichte Silben können dabei ebenso gut gehoben werden, wie sprachlich schwere. Z. B. die Strophe eines Kirchenliedes:

Was hast du unterlassen
zu meinem Trost und Freud?
Als Leib und Seele sassen
in ihrem grössten Leid,
Als mir das Reich genommen,
da Fried und Freude lacht,
Da bist du, mein Heil, kommen
und hast mich froh gemacht.

Der Gesang ordnet die Silben folgendermassen nach ihrer Schwere:

I, 1. – –́ – –́ – ⏑́ –́ | – –́ – –́ – –́ ⏑̄∧
2. – –́ – –́ – ⏑́ –́ | – –́ – –́ – –́ ⏑̄∧
II, 3. – –́ – –́ – ⏑́ –́ | – –́ – –́ – –́ ⏑̄∧
4. – –́ – –́ – ⏑́ –́ | – –́ – –́ – –́ ⏑̄∧.

Die leichte Silbe *-sen*, die schwerere *un-* bekommt ebenso gut eine Hebung wie die höchstbetonte *las-*. Die natürliche Gewichtsabstufung der Silben wird dem Gesang zu Liebe fast nivelliert.

Wird jenes Kirchenlied sinn- und stilgemäss rezitiert, dann kann nur der Text den Rhythmus tragen. Mit der Melodie fällt der Pfeiler jenes strengen Metrums. Man muss also sprechen:[1])

[1]) Hebungen werden, sobald sie als solche, wenn auch noch so schwach merklich sind, mit –, Senkungen mit × bezeichnet. – ist eine Hebung, die eben noch merklich ist, ̀ ́ ″ sind die schwereren Grade. (p) ist rhythmische Pause.

I, 1. ×–×–×–́× | ×–×–́×–́ (p)
2. ×–́×–́×–́× | ×–×–́×–́ (p)
II, 3. ×–×–́×–́× | ×–́×–́×–́ (p)
4. ×–×–×–́× | ×–×–́×–̀ (p).

Bei der Rezitation fallen die unbetonten Silben am Schluss der Verse 1, 3, 5, 7 als Hebungen weg: sie werden durchaus zu Senkungen,[1]) nur wird die dadurch verlorene Zeit durch eine kleine Pause wieder eingebracht. Die Vorderreihen, die im Gesang 4 Texthebungen hatten, haben nun deren bloss 3. Die übrigen Hebungen stufen sich genau dem Sinne nach ab. Dabei werden die Hebungen *un*(*terlassen*), *mei*(*nem*), *ih*(*rem*) u. a. sehr leicht, so dass sie ein Ungeübter vielleicht eher als Senkungen bezeichnen möchte. Er würde Vers 4 vermutlich ×××–́×–́ übertragen. Der Grund, dass die 4ten Texthebungen der Vorderreihen bei der Rezitation wegfallen und zu Senkungen werden, liegt in der 'Zusammenziehung'. Man kann wohl *las-sen* streng rhythmisch singend als –́–́ (| 𝅝 | 𝅗𝅥) nehmen. Aber rezitierend kann man zwei Silben ohne Gewalt nicht mit 2 Ikten belegen, wenn die eine accentuell schwer, die andere leicht ist, und wenn durch grammatischen oder ethischen Accent kein Anlass zur Beschwerung der zweiten vorliegt.

Der von mir Rh. § 7 und Litbl. f. germ. u. roman. Phil. 1902, S. 258 f. entwickelte Unterschied des reinen [richtiger: grammatischen] und persönlichen [ethischen] Accents ist wohl zu beachten. 2 Silben können dem grammatischen Accent nach weit von einander abstehen: der ethische kann sie einander sehr nahe bringen. So z. B. in jenen gedrängten, S. 122 zitierten ahd. Versen. Otfrids Werk wird in langsamem, feierlichem Tempo vorgetragen, so dass die 4 Hebungen durchweg bemerklich bleiben.[2]) Zusammenziehung giebt den Versen daher noch grössere Würde: die Silben kommen eine nach der andern mit Nachdruck heraus.

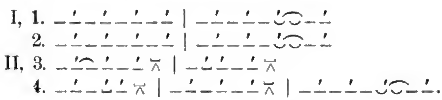
[1]) **Sievers**, Beitr. 13, 128.

[2]) Auch am Schluss ursprünglich katalektischer Reihen (×–́ ′), darf man die letzte Silbe nicht zur Senkung machen, wie es bei der S. 122 zitierten Choralstrophe der Fall war. Das würde den feierlichen Ton Otfrids zerstören und seinem Reimprinzip zuwider sein. Übrigens darf man bei Erwägung dieser Dinge auch den Accent des Dialekts nicht unberücksichtigt lassen, den der Dichter spricht, und muss die Sprachepoche, der er angehört, bedenken.

Was für den Schluss der Reihen gilt, gilt ebenso für das Innere. Auch hier darf der Unterschied des grammatischen und des ethischen Accents nicht vergessen werden.

Man singt die Strophe aus Luthers 'Ein feste Burg'

Und wenn die Welt voll Teufel wär
und wollt uns gar verschlingen,
So fürchten wir uns nicht so sehr,
es soll uns doch gelingen.
Der F ü r s t d i e s e r Welt
wie s a u r e r sich stellt,
Tut er uns d o c h n i c h t,
das macht, er ist gericht':
ein Wörtlein kann ihn fällen.



Beim sinngemässen Rezitieren wird man von selbst die beiden Hebungen auf den (grammatisch-) accentuell schweren Worten *doch nicht* und *Fürst dieser* erhalten. Aber auch ***wie saur er sich stellt*** bekommt 3 Hebungen. Denn die Zeile ist, wie die Umgebung derselben auch, sehr affektvoll. Darum sinkt ***er*** beim Rezitieren nicht in die Senkung hinab: es bleibt schwer durch den ethischen Accent.

Fällt die beschwerende Wirkung des Accents fort, dann würde eine solche Silbe gedrückt werden müssen. (Schema *–́ –̀ – > –́ × ×.) Nhd. Beispiele habe ich dafür nicht finden können.

Das Urmetrum der altdeutschen Erzählungsdichtung hatte sowohl am Reihenschluss wie im Reiheninnern sehr oft Zusammenziehung. Beim Übergang vom orchestischen Rhythmus des Gesanges zum poetischen der Rezitation konnten also mit der Zeit alte Hebungen (wenn sie sprachlich relativ leicht waren) zu Senkungen heruntersinken, sowohl am Versschluss wie im Versinnern. An die Stelle des alten Liedmetrums mit 4 konstanten Gipfeln trat daher ein Sprechvers, dessen Hebungszahl je nach dem Sprachstoff wechselte und dessen Hebungen sich im Einklang mit ihrem accentuellen Gewicht gegeneinander

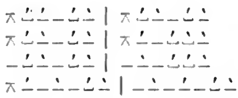
abstuften. Bald waren sie 'eben merklich', bald ragten sie hoch aus der Umgebung hervor, bald hielten sie eine mittlere Lage ein.

Aber auch ohne den Anlass der Zusammenziehung konnten im altdeutschen Sprechvers alte Hebungen zu Senkungen herabsinken. Aus dem strengen Urmetrum der vokalen Tradition übernahm dieser Erzählervers die schon S. 108 erwähnte typische Hebungsabstufung. Zwei Hebungen waren im Urvers durch Schwere über die anderen erhöht. Wurden jene Haupthebungen immer von inhaltsschweren Silben getragen, so begnügten sich die Nebenhebungen mit merklich leichteren, meist mit Suffixen, Flexionsendungen oder Hauptsilben leichter Worte (Partikeln, Pronomina, Präpositionen, Hülfsverba, durch den Beziehungsaccent gesenkter Redeteile). Bei der Fülle der ahd. Suffixe und Endungen, bei der Länge der alten Worte ergab sich dies Verhältnis von selbst. Im Nhd., wo die Endungen abgeschliffen und tonlos, die Worte darum viel kürzer als einst sind, haben im Vers mehr Worte Platz; daher pflegen jetzt auch Nebenhebungen i. A. auf inhaltsschwerere Silben zu fallen als früher. Infolge dieser Beschaffenheit des altdeutschen Sprachstoffs fallen auch ohne Mitwirkung der Zusammenziehung manchmal Hebungen weg, wenn ein alter Text aus der Liedertradition in die der Sprechpoesie übertritt, namentlich in der Zeit, wo man nicht mehr die vollen ahd. Vokale in den leichteren Silben anwendete. Die typische Hebungsabstufung aber bedingt zugleich ein ungemein lebhaftes Auf- und Ab, Hin- und Her der rhythmischen Bewegung im Verse.

Diese Eigenschaften hat der Erzählervers z. T. schon im 9. Jh., z. B. bei Otfrid. Bei ihm ist die Länge der Verse sehr verschieden. Neben Versen von 4 Silben wie *fuazfallônti* stehen solche von 9: II, 14, 63 *ni betôt then fater, thaz ist wâr.* Die Zahl der Hebungen ist bei ihm immer 4. Ein vierhebiges Metrum schwebt ihm deutlich vor und ist, aus den oben S. 123 angegebenen Gründen selbst in Fällen festzuhalten, wo man Hebungen zunächst herabdrücken möchte. Die feierliche und doch bewegte Art des Verses lehrt besonders gut Kap. I, 5. Ein Stück möge hier stehen, um das Gesagte zu erläutern. Auf Otfrids Accente ist nicht Rücksicht genommen, da sie durchaus nicht schlechthin metrische Zeichen sind, auch nicht ohne weiteres den Satzaccent angeben.

V. 15 ff. Heil magad zieri, thiarna sô scôni,
allero wîbo gote zeiȥôsto!
Ni brutti thih muates noh thînes anluzzes
farawa ni wenti: fol bistu gotes ensti!
Forosagun sungun fon dir sâlîgûn,
wârun sę allo worolti zi thir zeigônti.
Gimma thiu wîȥa, magad scînenta,
muater thiu diura scalt thu wesan eina.
Thu scalt beran einan alawaltendan
erdûn joh himiles int alles lîphaftes,
Scepheri worolti (theist mîn ârunti),
fatere giboranan ebanêwîgan.

Die strophische Gliederung ist fast nur noch eine Äusserlichkeit. V. 15—18 und V. 23—26 umfasst eine rhetorische Periode 2 'Strophen'. Die Urkola, auf die die Verse dieses Stückes zurückdeuten, würden sein:



A — A
A — D
A — C
A — C u. s. w.

Der wirkliche Rhythmus hat sich von ihnen wenig entfernt, wenn man die Zeiten weniger streng, nicht genau 1 : 1, 2 : 1, sondern diese Verhältnisse mehr angenähert nimmt.

Die charakteristischen Eigenschaften des ältesten, ahd. Erzählerverses sind also:

1. Infolge der häufigen Zusammenziehung, Eingangspause und der allerdings minder häufigen Auflösung, dazu infolge der späteren Vermehrung der Auflösungen und der gelegentlichen Überfüllung der Senkungen schwankt die Silbenzahl innerhalb weiter Grenzen, bei Otfrid zwischen 4 und 11 (vielleicht sogar mehr).

2. Durch Umwandlung alter Hebungen in Senkungen schwankt die Zahl der Hebungen vielleicht hier und da, jedenfalls aber sehr selten, zwischen 3 und 4.

3. Die überkommene Hebungsabstufung bedingt eine lebhafte, keineswegs gleichmässige Bewegung des Verses.

4. Hebungen können unmittelbar zusammenstossen, wo durch den grammatischen oder ethischen Accent schwere Silben neben einander stehen.

5. Die Zeiten und Pausen sind noch ziemlich streng im Sinne des Urmetrums.

Die Entwicklung, die sich im 9. Jh. erst leise ankündigt, geht im 10., besonders 11. Jh. in der eingeschlagenen Richtung weiter. Sehen wir von der Brechung der Strophe, dann der Kette ('Reimbrechung') ab, so prägt besonders die zunehmende Fülle der Senkungen dem frühmhd. Vers seinen Charakter auf: kürzeste und längste Verse unterscheiden sich im 11.—12. Jh. weit mehr als im 9. Auch die Versschlüsse sind nicht mehr zeitlich so geregelt.

Ein Stück aus dem 'Rother' (um 1155) möge den Stand der Rezitationspoesie nach der Mitte des 12. Jhs. veranschaulichen.

V. 13 Rûther was ein hêre,
sîne dinc stûnden mit êrin
unde mit grôzen zuchtin an sînen hove,
iz nehaben die bouche gelogen,
daz ime dâ an gôte nihtes negebrach,
wene daz er âne vrouwen was.
dô rededen die jungen grâven,
die in deme hove wâren,
wie se âne vrouwen
ir erbe solden bûwen.
dô dûchte sie alle recht,
swâr sô wâr ein gût knecht,
deme die rîche wêrin undertân
unde so manic wol geboren man,
daz er ein wip nême,
de ime zu vrouwen gezême.

–́ × –̀ × –́ × A
× × –́ –̀ × × –́ × A
× × × –́ × –́ × × – × ⏑́ × D
× × ⏑ × × –́ – × ⏑́ × B
× ⏑ × × × –́ × –́ × × × –́ C
⏑́ × × × –̀ × –́ × –̀ A

×‿́×××–́×–́×	*A*
×–××‿́×–̀×	*C*
–̀×–×–́×	*A*
×–́×–̀×–́×	*A*
×–́–×–́×–́	*F*
–×–×–́–́	*F*
×××–́×–̀×–́×–̀	*A*
×××‿́×–́×‿́×–́	*B*
×–×–́–́×	*C*
×‿××–́××–́×	*C*

Die Verse haben 3—4 Hebungen, denn hier haben die Schlüsse < *–́ –̀ gewis nicht mehr 2 Hebungen, ebenso wenig wie sie die alte Strenge der ev. zweizeitigen Pause bewahren. Die Hebungen, stossen öfters zusammen: V. 14 *dínc stùnden*, 24 *gût kneht.* Die Silbenzahl schwankt in dem ausgehobenen Stück zwischen 6 und 12 (V. 15). Auch Verse von 5 Silben findet man, z. B. 973 *dème éllènden*; solche von 15 fehlen nicht:

V. 961 dô reiten ime de hêrren, daz her ir alsô pflêge
××××××–́× ×××–́×–̀×.

Die alte Hebungsabstufung ist in ihren Nachwirkungen deutlich sichtbar.

Der alte Vers ist, wie man sieht, ganz auseinander gegangen. Die Freiheit mancher Dichtungen dieser Periode ist so gross, dass man sie geradezu als metrisch formlos[1]) bezeichnet hat. W. Wackernagel konnte, angesichts so völliger Freiheit, einer ganzen Reihe hierher gehöriger Dichtungen das Metrum absprechen und sie als 'Reimprosa'[2]) bezeichnen. So das Anegenge, Summa theologiæ. Heinzel stellte auch die Dichtungen des Heinrich von Melk dahin.[3]) Und doch ist ihr versmässiger Charakter unzweifelhaft.[4])

In der zweiten Hälfte des 12. Jh.s wird diese Entwicklung plötzlich aufgehalten. Die Metrik der Erzählungen schlägt eine

---

[1]) Amelung, ZfdPh. III, 277.
[2]) Lit.^{2} I, 110 ff.
[3]) S. 14.
[4]) A. Heusler, S. 57 ff.

andere Richtung ein.[1]) Die Tendenz, die sich hier seit den 70 ger Jahren bemerklich macht, ist jener ganz analog, die um dieselbe Zeit die Technik des Minnelieds umgestaltet. Es schwebt ein Versideal mehr oder weniger klar vor, dessen Silbenzahl konstant ist, das Senkung mit Hebung regelmässig wechseln lässt und die lebhafte Bewegung des typisch abgestuften Verses abdämpft oder ausgleicht. Jeder Dichter schliesst mit diesem Ideal in besonderer Weise seinen Kompromiss. Aber vor Augen steht es allen.[2])

Die mhd. Dichter der Glanzzeit der höfischen Poesie wussten, dass ihre Technik der altheimischen entgegengesetzt sei. Als Vater der neuen Art wurde Heinrich von Veldeke (Eneide abgeschlossen um 1186) anerkannt. Rudolf von Ems sagt an der bekannten Stelle:

von Veldich der wîse man,
der rechter rîme alrêrst began,

d. h. 'er machte zuerst richtige Reimverse', richtig sowohl dem innern Bau als dem Reime nach.

In der Tat unterscheiden sich Heinrichs Verse merklich von denen des Rother. Schon an der Länge der Verszeilen in den Ausgaben sieht man den Unterschied. Im Rother ein Wechsel verhältnismässig kurzer und verhältnismässig langer Druckzeilen, in der Eneide weit gleichmässigere Länge.

Die Silbenzahl schwankt bei Heinrich nicht mehr so stark wie früher. Die Fülle der Senkung wird im Innern des Verses nach Kräften beschränkt.[3]) Die Eingangssenkung hat zwar öfters 2, auch 3 Silben.[4]) Aber im Verhältnis zu dem Gebrauch der frühmhd. Dichtung ist ihre Fülle stark zurückgegangen. Im ganzen ist der Rhythmus im Vergleich zum Rother sehr geebnet. Eine genaue Untersuchung fehlt leider noch.

Ein Stück der Eneide V. 6029 ff. erläutere das Gesagte.

---

[1]) Dass die Reimbrechung unter frz. Einfluss stärker als vor diesem verwendet ward, nimmt **Bechstein** an. Jahrb. d. Vereins f. niedd. Sprachf. 10, 139 f.

[2]) **Wackernagel**, D. arm. Heinr., S. 32 f.

[3]) **Behaghel**, S. CXVIII f.

[4]) Ebd. S. CXV.

Doe der helet lussam
toe der borch gevaren quam,
der skepmoede Ênêas,
toe den selven stonden was
der koninc ût der borch komen,
als wir wale hân vernomen,
met grôten frouden ende spele.
do gesâgens allenthalben vele
hutten end getelde
an der wésen end an den velde
bi der Tiver an eine side.

Noch deutlicher offenbart sich die neue Tendenz in den Werken Hartmanns von Aue (dichtet um 1180—1205). Dieser sucht wenigstens im Anfang seiner dichterischen Produktion seinen Erzählervers einem Ideal wie

×–́×–́×–́×–́ bezw. ×–́×–́×–́×

anzunähern. Er meidet möglichst den Zusammenstoss der Hebungen und lässt nach Kräften die 4 bezw. 3 Hebungen ins Ohr fallen, dabei die zugehörigen Senkungen möglichst einsilbig haltend. Sein Versideal schwebte ihm von vorn herein ziemlich klar vor. Das lehrt eine Prüfung der Metrik seines frühsten Werkes in Reimpaaren, des sog. 1. Büchleins. Der Anfang des Werkes zeigt den Dichter dem Ideal sehr nahe:

Minne waltet grôzer kraft,
wán sí wirt sigehaft
an tumben undẹ an wîsen,
an jungen undẹ an grîsen,
an armen undẹ an rîchen.
gar gewalteclîchen
betwanc sî einen jungelinc,
daz er alliu sîniu dinc
muosẹ in ir gewalt ergeben
und nâch ir gebote leben,
sô daz er ze mâzẹ ein wîp
durch schœne sinnẹ und durch ir lîp
mínnèn begúnde.

Die Verse sind ausserordentlich eben. Ausfall einer Binnensenkung Vers 2 und 13. Nur die Eingangssenkung fehlt sehr häufig. Aber die Kraft Hartmanns war seiner Aufgabe noch nicht gewachsen. Die Glätte des Versbaus geht — man kann es statistisch nachweisen — von 100 zu 100 Versen zurück, so dass der Schluss weit unebener ist, als der Anfang:

V. 1639 ff.

nû sûme dich niht mêre:
ich bevilh dir unser êre,
unser *héil stét* an dir.
nu solt du, *líp, hín zir*
unser *fúrspréc*he sîn.
'daz tuon ich gerne, herze mîn'.

Ähnlich steht es, wie es scheint, noch im Erec. Aber schon am Ende desselben giebt Hartmann sein ursprüngliches Versideal auf und gelangt zu einem neuen, was sich als eine Art Kompromiss mit dem eben besprochenen und dem älteren frühmittelhochdeutschen darstellt.[1])

Über Veldeke und Hartmann hinaus gelangt Gottfried von Strassburg († gegen 1210) zu seiner glänzenden Technik. Füllung der Eingangssenkung und regelmässiger Wechsel der (i. W. einsilbig gehaltenen) Hebung und Senkung ist bei ihm Prinzip. Ausnahmen sind auf bestimmte Fälle beschränkt.[2])

Konrad von Würzburg († 1270) bringt die Bewegung fast zum Abschluss. Er verwendet zwar den Versausgang ◡́× als stumpfen Reim, aber im Versinnern ist bei ihm 'Auflösung' so gut wie nicht vorhanden.[3]) Eingangssenkung lässt er öfters fehlen, die Senkung im Versinnern dagegen nur selten und zwar allein in gewissen Fällen. Infolge dessen sind die Verse dieses Dichters äusserst glatt und gleichförmig.

Vgl. Alexius 1 ff.

Got, schepfer über alliu dinc,
sît der wîsheit ûrsprinc

[1]) Darüber die wertvollen Bemerkungen bei Zwierzina, ZfdA. 45, 389 ff., denen gegenüber ich meine Auffassung der Verse Hartmanns (Beitr. 24, 40 ff.) zurücknehme.

[2]) Bechstein, Einl. S. 44 ff.; Paul, Grdr.[1] II, 935.

[3]) E. Schröder, AfdA. 25, 366 ff.

vôn dir vliuzet unde gât,
sô lâ mir dîner helfe rât
zuo vliezen und die sinne sleht,
daz ich geprîse dînen kneht
und ich des leben hie gesage
der alsô lûter sîne tage
in dîme dienste wart gesehen. —

Die rhythmische Entwicklung der Reimpaardichtung vom 12.—13. Jh. ist der des Minneliedes offenbar parallel. Bis ins Einzelne[1]) finden sich die Tendenzen wieder, die dort den Fortschritt in der Technik bedingten. Auch zeitlich gehen die beiden Gattungen in dieser Veränderung zusammen. Die Regulierung in Lyrik und Erzählung setzt im letzten Viertel des 12. Jh. ein.

Man hat von je die Veränderung der lyrischen Technik auf romanische Einwirkung zurückgeführt. Den entsprechenden Vorgang in der Erzählung erklärt man jedoch meist anders. Koberstein und Bechstein[2]) nehmen z. B. an, Gottfrieds glatter Versbau sei unter dem Einfluss der mhd. Lyrik entstanden, die in der Tat schon zu grösserer Regelmässigkeit gelangt war. Für Konrad vertritt Wackernagel dieselbe Ansicht.[3]) Für Hartmann erneuert sie gegen meine Ausführungen Zwierzina.[4]) Paul hat sie überhaupt.[5]) Aber sie ist sehr unwahrscheinlich. Warum soll Glätte der Liedertechnik auch Glätte der Reimpaare fordern? Wir sahen oben, dass in der Ebenmässigkeit die Texte eines Kürenberg und Spervogel von denen des Rother und anderer, gewis ungefähr gleichzeitiger Dichtungen sehr abstehen. Wie denkt man sich ferner den ausgleichenden Einfluss, der von gesungener, streng rhythmischer Kunst auf gesagte, völlig freie ausgehe? Heutzutage, wo der lyrische Dichter selten zugleich Komponist ist, sondern immer nur lyrische Sprechpoesie dichtet, ist dergleichen wohl möglich. Für jene Glanzzeit des Mittelalters, in der Dichter und Komponist eine Person waren, und wo es nur deutsche Gesangslyrik nicht aber Leselyrik gab,

---

1) Sievers, Marienl. S. 16.
2) Einl. z. Trist.³, S. 44.
3) Lit. I², 175.
4) ZfdA. 44, 36.
5) Grdr.¹ II, 921.

müsste man solche Möglichkeit erst wahrscheinlich machen. Denn Vokalmusik und Poesie sind getrennte Gattungen. Mag auch auf dem Papier die Brücke leicht zu schlagen sein: in der lebendigen Kunstübung fehlt sie, so lange die Kunstübung nicht selbst papiern geworden ist.

Es liegt unzweifelhaft viel näher, auch die Regelung der mhd. Reimpaare auf romanisches, im besonderen französisches Vorbild zurückzuführen.[1]) Für Veldeke hat es schon Wackernagel[2]) ausgesprochen, für Hartmann ich selbst.[3]) Für die ganze höfische Epik nimmt es Wilmanns an.[4]) Die litterarischen Verhältnisse zwingen zu dieser Annahme. Denn die Dichter, die jene neue Technik einführen und weiterbilden, bearbeiten französische Romane: Heinrich den Roman d'Eneas, Hartmann den Erec und Yvain Chrestiens, Gottfried den Tristan eines Thomas, Konrad den Partonopier des Denis Pyramus und Benoit's Roman de Troie.[5])

Damit zeugt auch die metrische Entwicklung der mhd. Reimpaare für den alternierenden Charakter ihres französischen Vorbilds, des Achtsilblers: dieser muss die Form ×–́×–́×–́×–́(×) gehabt haben.

Es gab im Minnesang einige Fälle, wo der deutsche Sänger ein romanisches Original nach Inhalt und Form übernahm. Auch die Reimpaardichtung kennt einen Fall, der sich vergleichen lässt. Das Urmetrum des mhd. Erzählerverses ist *––́––́––́––́ oder *––́––́–⏑́–́, der Sprechvers selbst strebt im Anschluss daran zur Form ×–́×–́×–́×–́ bezw. ×–́×–́×–́×. Das Metrum des französischen Achtsilblers ist aber, wie wir sahen, neben ×–́×–́×–́×–́ nur ×–́×–́×–́×–́×. Der Achtsilbler hat, männlich oder weiblich, immer 4 Hebungen. Von den mhd. Dichtern der guten Tradition hat keiner den vierhebig-weiblichen Vers nachgeahmt[6]): sie sind trotz aller Annäherung an den

---

[1]) Amelungs Ansicht, es walte ein Gegensatz zwischen md., niedd. und hd. Technik, der sich im 12. Jh. zu Gunsten des Hd. ausgleiche, kann man jetzt wohl auf sich beruhen lassen.

[2]) Arm. Heinr. 32.

[3]) Beitr. 24, 42.

[4]) Z. mhd. Metr. S. 130.

[5]) Die er sich freilich von einem Kenner des Französischen übersetzen liess. Also stand es mit seinem Frz. offenbar nicht zum besten.

[6]) Paul, Grdr. II, S. 936.

alternierenden Gang des Originals doch bei ihrem alten Metrum geblieben. Nur einer hat den romanischen Vers auch im Metrum genau zu übertragen gestrebt, **Thomasin von Zirclaria** im 'Wälschen Gast' (gedichtet um 1215—16).

Z. B. 6971 ff.

Der künec David ouch erleit
vil kumbers und vil arbeit
ê ér zem rîche kómen wære;
er wás sîn vórvarn ùnmære.

Thomasin war geborner Italiener und hatte sich vor 1215 schon in 'wälschen' Dichtungen versucht.

So bezeugt die Entwicklung der klassischen mhd. Verskunst deutlich genug, dass der romanische Vers, ihr Muster, gesungen wie gesagt alternierte und zugleich (die Tonsilbenstellen ausgenommen) den grammatischen Accent der Worte 'vernachlässigen' durfte.

Ein Einwand gegen diese Beweisführung könnte erhoben werden.

Von dem Augenblick an, wo provenzalischer oder französischer Einfluss auf mhd. Minnesinger nachweisbar ist, finden sich Lieder, deren metrische Technik sowohl von der altheimischen, wie der oben beschriebenen neuhöfischen sehr absticht. Sie sind am besten zusammengestellt bei Weissenfels und Wilmanns. Die sonst, von Lachmann und den Anhängern seiner Metrik, möglichst beschränkte und verfolgte '2silbige Senkung' schien in ihnen Prinzip. Deshalb nannte man die Verse 'daktylisch'. Über ihre Herkunft, ja überhaupt über ihre metrische Struktur war man im Unklaren. Zunächst leitete man sie aus der lateinischen Dichtung ab. So Wackernagel,[1] Martin,[2] Koberstein.[3] Durch Bartsch verbreitete sich aber eine andere Meinung. Der von dem gewöhnlichen 'iambisch-trochäischen' Gang mhd. Verse abweichende der 'daktylischen' soll den Rhythmus romanischer Originale spiegeln. Dieser daktylische Rhythmus finde sich nur bei Dichtern, die nachweislich in Strophenbau, Reim u. dergl. von den Romanen gelernt hätten.

[1]) Lit. I², 169.
[2]) ZfdA. 20, 59.
[3]) Lit. I⁶, 111.

Wo anders könne er herstammen als aus Frankreich?[1]) Zwar kenne die romanische Poesie (ebenso wenig wie die mhd.) kein 'daktylisches' Metrum. Aber im musikalischen Vortrag könne sich das Lied einem solchen nähern. 'Wer jemals dem Liede eines französischen Bänkelsängers gelauscht hat, der wird finden, dass sich die Melodie in daktylisch geflügeltem Rhythmus bewegt.[2]) Es lassen sich auch viele der 10 und 11 silbigen Verse der Provenzalen in der Weise lesen wie die daktylischen Verse der mhd. Dichter'. Eben der Zehnsilbler soll nach Bartsch die Grundlage der mhd. Daktylen sein. Wie im Romanischen, so herrsche auch in den betreffenden mhd. Dichtungen das Gesetz der Silbenzählung.[3])

Bartschens Ansicht suchte Pfaff[4]) auszugestalten. 'Daktylischer' Rhythmus gehe zwar bei manchen Liedern durch. Andere aber wären doch rein iambisch, wieder andere weder rein iambisch noch rein daktylisch. Man müsse darum annehmen: ursprünglich versuchten die deutschen Dichter mit dem romanischen Vers auch die romanische Silbenzählung herüberzunehmen, ohne aber dabei den Wortaccent zu berücksichtigen. Da dies bald unstatthaft erschien, gaben sie ihren Versen iambische oder daktylische Betonung, zu dem deutschen Grundsatz zurückkehrend, die Versbetonung habe sich nach dem Wortton zu richten.

Pfaff beschränkte seine Untersuchung auf die Lieder des Grafen Rudolf von Fenis. Weissenfels dehnt Pfaffs Theorie auf alle einschlägigen Strophen aus. Er nimmt an, zunächst seien die betreffenden Liedertexte ohne bestimmten Rhythmus nach dem Prinzip der Silbenzählung gebaut worden. Allmählich habe sich diese Rhythmuslosigkeit bis zum rein daktylischen Rhythmus entwickelt. Aus dieser Entwicklung im Mhd. müsse umgekehrt 'daktylischer' Rhythmus für die romanischen Originale gefolgert werden.[5])

Etwas anders äussert sich Wilmanns. Der romanische Zehnsilbler gab eine bestimmte Zahl rhythmisch indifferenter Silben, die zugehörige Weise eine bestimmte Zahl rhythmisch indifferenter Töne. Ähnlich wie in unsern Choralmelodien [??]

[1]) ZfdA. 11, 159 f.
[2]) Ebd. S. 161.
[3]) Germ. 7, 369.
[4]) ZfdA. 18, 52 ff.
[5]) S. 69 f.

kamen die einzelnen Silben zu wesentlich gleicher Geltung. Von diesem neutralen Boden ging die Entwicklung im Mhd. nach 2 verschiedenen Richtungen hin. Es entwickelte sich der 5 mal gehobene Iambus ×⁄́×⁄́×⁄́×⁄́×⁄́(×), andererseits die 4 hebige daktylische Reihe. Eine Reihe wesentlich gleich betonter Silben musste eben dem Deutschen, der an kräftige Unterscheidung von Hebungen und Senkungen gewöhnt war, wie eine Reihe von lauter Hebungen erscheinen. Eine solche nachzubilden erlaubte die nationale Technik nicht. Unterschiede (Hauptton, Nebenton u. s. w.) mussten in den Rhythmus des Originals eingeführt werden, es mussten sich deutliche und entschiedene Metra entwickeln.

Das 'Daktylenproblem' ist offenbar für die Erkenntnis der romanischen Metra von Bedeutung. Ist Bartschens Theorie richtig, dann fällt die Regel von der Silbenalternation des romanischen Verses hin. Aber jene Theorie ist überaus schwach begründet.

Den daktylischen Rhythmus des Zehnsilblers der Trobadors erschliesst Bartsch aus dem beflügelten Lauf dieses Metrums in modernen Bänkelliedern. § 3 hat aber nachgewiesen, dass aus der Rhythmik moderner Vokalmusik nicht auf den Eigenrhythmus der romanischen Verse geschlossen werden darf, dass die Rhythmik der Trobadors von der der modernen Zeit sehr abweicht. Ferner 'Silbenzählung' in den mhd. 'daktylischen' Liedern nachzuweisen, ist noch niemand gelungen. Denn durch die allgemein zugegebene Freiheit des Auftakts (⊼, 1, 2 Silben) und der 'Auflösung' ist sie von vorn herein illusorisch. Leidliche Konstanz der Silbenzahl kann man der sonst guten Überlieferung nur mit der grössten Willkür abringen.

Die Theorien von Bartschens Nachfolgern werden von der irrtümlichen Ansicht beherrscht, 'Silbenzählung' sei ebenso das 'Prinzip' der romanischen Metrik wie 'Hebungszählung' das der germanischen. Daraus fliesst die unrichtige Vorstellung, die romanischen Verse hätten kein festes Metrum, seien rhythmisch indifferent oder gar rhythmuslos. Jener fundamentale Irrtum ist schon § 2—4 widerlegt. Die romanischen Verse haben ebenso gut ihr festes Metrum wie die germanischen, nur kann man es aus dem Text allein nicht ohne weiteres erkennen.

Und wenn Bartsch folgert: weil die 'Daktylen' gerade bei solchen Dichtern auftreten, die nachweislich von romanischen

Vorbildern abhängen, müssen sie romanischen Ursprungs sein, so ist der Schluss nicht bündig. Man wird gern als wahrscheinlich zugeben, dass jene Verse unmittelbar oder mittelbar unter dem Einfluss romanischer Verskunst stehen. Dass sie aber ohne weiteres mhd. Abbilder provenzalisch-französischer Originalformen seien, folgt aus der litterarischen Beziehung noch keineswegs.

Es ist also unzulässig, zur Bestimmung der Metrik dieser mhd. Lieder vom Romanischen auszugehen. Man hat ihren Text und Metrum zunächst ohne Rücksicht auf vermutete romanische Originale herzustellen. Bei dieser Herstellung sind die Grundsätze massgebend, die auch sonst bei der Herausgabe mhd. Lieder üblich sind. Metri causa an der sonst einwandsfreien Überlieferung zu ändern, ist so lange vom Übel, als man das Metrum nicht mit einiger Sicherheit kennt. Als Prinzip ist auch bei den Daktylen Schonung des Wortaccents vorauszusetzen, mindestens so lange, als man nicht damit in unlösbare Widersprüche kommt.

Von dieser Seite her habe ich[1]) versucht, das Problem zu lösen. Es ergab sich, dass die Gruppe der 'Daktylen' Metra sehr verschiedener Art umfasst. Sie dürfen nicht zusammengeworfen werden. Vor allem: die sog. Daktylen haben mit romanischen Versen unmittelbar gar nichts zu tun, geschweige denn, dass sie nach romanischem Prinzip gebaut wären. Ihre Metrik ist ein durchaus deutsches Produkt. Freilich wären jene Verse ohne den Gegensatz nicht möglich, den die neue romanisierende Richtung des deutschen Minnesangs in die ehedem einheitliche lyrische Technik gebracht hat. Die altritterliche Liebespoesie, diejenige die noch nichts vom 'Minnedienst' weiss, braucht Zusammenziehung und zweisilbige Senkung nach Belieben; Bevorzugung gewisser Formen (_ _́ _̀ _ _́ _̀, _ _̀ _ _́ _́ _̀ u. s. w.) ist freilich unverkennbar. Die neue, höfische Richtung erstrebt und erreicht schliesslich ziemlich regelmässigen Wechsel der einsilbig gehaltenen Hebungen und Senkungen. Damit sind ohne weiteres zwei verschiedene Stile gegeben: der altritterliche, z. B. eines Kürenberg, der neuhöfische, z. B. eines Hartmann.[2]) Beide stehen zunächst neben einander und werden, wie begreiflich, durch einen Mischstil verbunden, den wir in zahlreichen Werken aus dem

[1]) Beitr. 23, 83.
[2]) Vgl. oben die Beispiele.

letzten Viertel des 12. Jhs. fanden (MF. 3, 17. 6, 5. 16, 1. 39, 18) und der in mancherlei Nuancen dauert. Je näher die Vertreter der reinen romanisierenden Richtung ihrem Ideal kommen, um so deutlicher wird ihnen bewusst, in welchem Gegensatz ihre neue Technik zur altheimischen steht, welche Ausdrucksmittel ihrer neuhöfischen Kunst und welche der altheimischen eignen. Darum ist es wohl zu verstehen, wenn gerade diese Gruppe von Minnesingern absichtlich versucht, sich die technischen Mittel der alten Schule zu erhalten und ihren Formenschatz auf diese Weise bereichert. So bauen denn Hausen, Fenis, Hartmann, Morungen, Walther, Ulrich von Lichtenstein u. a. Verse, die in Geist und Stimmung durchaus neuhöfischen Charakter haben, aber dabei doch die bekannten Mittel der älteren Technik (Hebungsabstufung, Zusammenziehung und zweisilbige Senkung) nicht verschmähen. Dies eben sind die 'Daktylen'. Als ihre Unterarten ergeben sich Verse a) mit absichtlich (meist sehr frei) verwendeter zweisilbiger Senkung (Ulr. v. Lichtenst. Frauend. S. 134, X), b) mit absichtlich verwendeter Zusammenziehung (Mor. MF. 129, 14), c) mit Kombinierung von Zusammenziehung und Auflösung (Hartmann MF. 215, 14), d) mit typischer Hebungsabstufung (MF. 6, 14). Kreuzungen von a—c mit d sind natürlich möglich (a, b und d: Walther, Lm. 39, 11). Einige Beispiele mögen das veranschaulichen.

Z. B. MF. 129, 14.

Sach ieman die frouwen
die man mac schouwen,
in dem venster stân?
Diu vil wol getâne
diu tuot mich âne
sorgen, die ich hân.
Sie liuhtet sam der sunne tuot
gegen dem liehten morgen.
Ê was sî verborgen:
dô muoten mich sorgen:
die wil ich nu lân.

Metrum:

I, 1. ⊼ –́ – –́ – ⏝́ –́ | ⊼ ⏝́ –́ – ⏝́ –́ | ⊼ –́ – –́ – ⏝́ ⊼
2. ⊼ –́ – –́ – ⏝́ –́ | ⊼ ⏝́ –́ – ⏝́ –́ | ⊼ –́ – –́ – ⏝́ ⊼

II, 3. – –́ – –́ – –́ – –́ | ⊼ ⏑́ ⏑ – –́ – ⏑́ –́
4. ⊼ –́ – –́ – ⏑́ –́ | – ⏑́ –́ – ⏑́ –́ | ⊼ –́ – –́ – ⏑́ ⊼.

Walth. 39, 11:

Under der linden   an der heide,
dâ unser zweier bette was,
Dâ muget ir vinden   schône beide
gebrochen bluomen unde gras.
Vor dem waldẹ in einem tal,
tandaradei,[1])
schône sanc diu nahtegal.

Metrum:

1. ⊼ –̀ ⏑ ⏑ –́ –; –̀ – –́ ⏑ | ⏑ –̀ – –́ – –́ – –̀
2. – ⏑̀ ⏑ – –́ –; –́ – –̀ ⏑ | ⏑ –̀ – –́ – –̀ – –́
3. ⊼ –̀ – –́ – –̀ – –́ | ⊼ ⏑́ –̀ – ⏑́⁀–[1]) | ⊼ –́ – –̀ – –́ – –̀.

Eine ähnliche Verbindung neuhöfischen Geistes mit Kunstmitteln der altritterlichen Dichtung kennt auch die Erzählerpoesie. Sie geht hier wie in vielen andern Dingen der Lyrik parallel. Zu nennen ist Hartmann, besonders mit seinem Iwein. Vgl. oben S. 131.

Gottfrieds von Strassburg Reimvers ist, wie wir sahen, dem französischen Muster mit seiner gleichschwebenden Bewegung schon recht nahe gekommen.

Z. B. Trist. 45 ff.

Ich hân mir ein unmüezekeit
der werlt ze liebe vür geleit
und edelen herzen z' einer hage,
den herzen, den ich herze trage,
der werldẹ in die min herze siht.
ich meinẹ ir aller werlde niht
als die, von der ich hœre sagen,
diu dehéine swære müge getragen u. s. w.

Dennoch verwendet der Dichter auch die alte typische Hebungsabstufung, um gewisse Wirkungen zu erzielen.[2])

[1]) Oder ⊼ ´ ⏑ ⏑ ´. Doch würde dies die dritte Kette etwas eilig machen.
[2]) E. Sievers, Festg. f. R. Hildebrand. Leipzig 1894, S. 14 f.

Trist. 1 ff.

Gedǽhte man ir ze guóte niht,
von dèn der wérlde guót geschiht,
sô wǽrę ez állez àlse niht,
swaz guótes in der wèrlt geschiht.
Der guóte màn, swaz dèr in guót
und niwan der wérlt ze gúote tùot
swer dàz iht ánders wàn in guót
vernémen wìl, der míssetuòt.

Der Stil dieser Verse entspricht dem lyrischen S. 138 unter d).

Vielleicht lässt sich von diesem Standpunkt aus die rätselhafte Form der Titurelbruchstücke Wolframs verstehen. Braucht auch Wolfram in diesem Gedicht die Eigenheiten der alten Sprechverse[1]) (Wechsel der Hebungszahl, Zusammenstoss von Hebungen, mehrsilbige Senkung), nur in neuem Geiste? Wir hätten dann in dieser, gewis für Recitation bestimmten Dichtung einen Stil, der dem lyrischen unter c) oben vergleichbar wäre.

Die mhd. 'Daktylen' kommen also für die Erschliessung der romanischen Metra nicht in Frage. Der alternierende Charakter des romanischen Verses wird vom Mhd. her durchaus bestätigt.

Die Verse der mhd. Lyrik und Reimpaardichtung haben sich, wie nachgewiesen, der Form der romanischen allmählich sehr genähert. Konrads Technik kann man beinahe schon als accentuierend-alternierend bezeichnen. Aber trotz aller Annäherung haben die mhd. Dichter — wenige nachher zu besprechende ausgenommen — nie das alte Grundprinzip des deutschen Verses aufgegeben, dass die rhythmischen Gipfel mit den grammatischen Wortaccenten zusammenfallen müssen. Ausnahmen (die sog. 'schwebende Betonung')[2]) sind selten und bestätigen nur die Regel. So peinlich jedoch die gesamte altdeutsche Verskunst dies Gesetz beobachtet, begrifflich erfasst

[1]) Die er — was für den Bau des Verses wenig ausmacht — der epischen Strophik entnimmt.

[2]) Selbst die Freiheiten Reinmars von Zweter (Roethe S. 386 f.) gehen nicht über das hinaus, was das accentuierende Prinzip des deutschen Verses verträgt. Ebenso halten sich Seifrit Helbling, Herrand u. a., bei denen man Zerrüttung der alten Technik annimmt, durchaus an die alte Art. Man darf ihre Verse nur nicht an denen Konrads messen. Eine neue Technik hat Burkart von Hohenfels, der Meissner, auch Hermann der Damen und Wizlav. Darüber später.

und in Form einer Regel ausgesprochen hat es in jener Zeit niemand. Es verstand sich für den Deutschen ebenso sehr von selbst, wie für den Romanen das Prinzip der Alternation.

Deshalb hat es der mhd. Kunstübung auch keinen Schaden getan, dass man mit der romanischen Kunst deren Theorie nach Deutschland brachte. Mittelpunkt derselben war — vom Reim abgesehen — die Silbenzählung. Und wirklich hat man die 'silbenzählende' Betrachtungsweise auch auf den mhd. Vers angewendet. Sie war, wie oben gezeigt ist, schon für die romanischen Verse mehr eine Äusserlichkeit. Auf die Verse der guten mhd. Zeit passte sie überhaupt nicht, da deren Silbenzahl nie völlig konstant geworden ist. Dennoch brauchte man sie, offenbar ohne sich viel dabei zu denken.

In welcher Weise es geschah, zeigen mehrere wichtige Stellen. Sie finden sich freilich erst bei späten Dichtern: Heinrich von Hesler (um 1300) und Nicolaus von Jeroschin (14. Jh.). Heinrich bezeugt in der Apocalypse V. 1454, dass er 6—8 Silben als die Norm für seine Verse (*rîme*) angesehen. Nur in besonderen Fällen sei er bis zu 10 gegangen; ausserdem habe er sich gestattet *vür einen langen vûz* (= Silbe) *'zwêne kurze'* zu setzen. Jeroschin setzt in der Chronik V. 248 6 bis 9 Silben als die äussersten Grenzen des Verses an; auch er erlaubt zwei kurze für eine lange.

Man darf die Stellen nicht so verstehen, als würden erst um 1300 theoretische Bestimmungen über den Versbau gegeben. Die Angaben, die wir bei beiden Dichtern finden, sind z. T. erst im 13. Jh. formuliert, z. T. aber sicher alt. Sie tragen im allgemeinen denselben Charakter, den die in § 1 besprochene Art de dictier des Eustache Deschamps hat, die doch gewis nur aus romanischen Quellen schöpft. Wie bei diesem, so auch bei Hesler zuerst Bemerkungen über die *bûchstabe* (der Deutsche redet allerdings seinem Zwecke gemäss nur von den *vocales*). Dann Bestimmungen über Reim und Silbenzahl, wobei immer auf das Beispiel guter Dichter verwiesen wird. Beide nennen die Silbe als rhythmisches Element des Verses 'Fuss'. Einfluss der lateinischen Grammatik und Schulmetrik tritt darin und auch sonst mehrfach zu Tage. Zum Überfluss betont Hesler V. 1407 ff., dass seine Lehre fürs Lateinische, Deutsche und Wälsche gelte: er ist sich deutlich bewusst, dass seine Verslehre mit der jener Litteraturen zusammenhängt.

Eine Verstheorie der neuhöfischen Dichtung hat es gewis von Anfang an in Deutschland gegeben. Ihr Inhalt kam mit der ganzen Litteratur aus dem Westen und wurde in Einzelheiten, wenn es not tat (so in der Lehre von der Silbenzahl), den heimischen Bedürfnissen fortschreitend angepasst; doch blieb die ganze Weise der Betrachtung romanisch. Die guten Dichter des 12. und 13. Jh. reden über technische Dinge nicht. Hesler und Jeroschin tun es. Schwerlich weil die Technik im Sinken war, sondern weil sie nicht in der ausgebildeten und handlichen obd. Dichtersprache schrieben. Sie standen in der Tradition einer md. Technik und Dichtersprache. In ihr den Forderungen der besten obd. Muster nachzukommen, war gewis keine leichte Aufgabe. Wenn sie darum dem Leser über das, was sie gewollt, Aufklärungen geben, wird man es ihnen nicht verdenken. Eine Veräusserlichung des Dichtens braucht man ihnen wegen ihrer theoretischen Ergiessungen nicht zum Vorwurf zu machen, noch darf man sie als Vorboten der 'traurigen Periode' des blossen Silbenzählens im 15.—16. Jh. brandmarken.[1])

Dass indes die Lehre von der konstanten Silbenzahl doch auch in Deutschland die althergebrachte Technik beeinflussen, ja verändern konnte, werden wir noch sehen.

§ 6. Fortsetzung. Neuhochdeutsche Zeit.

Litteratur.

Max Sydow, Burkart von Hohenfels und seine Lieder. Berlin (Diss.) 1901. Mayer u. Müller. E. Höpfner, Reformbestrebungen a. d. Gebiete d. deutsch. Dichtg. des 16. u. 17. Jh.s Progr. d. Wilhelmsgymn. i. Berlin 1866. K. Goedeke, Grundriss z. Gesch. d. deutsch. Dichtung. 2. Aufl., Bd. 3, 1887. K. Borinski, D. Poetik d. Renaissance. Berlin, Weidmann 1886. M. Rubensohn, D. junge Opitz. Euphorion 6. 24 ff.

W. Sommer, D. Metrik d. Hans Sachs. Halle, Niemeyer 1882.[2]) K. Helm, Z. Rhythmik d. kurzen Reimpaare d. 16. Jh.s Heidelberg (Diss.) 1895. J. Popp, Die Metrik u. Rhythmik Thomas Murners. Heidelberg (Diss.) 1898. J. Minor, Neuhochdeutsche Metrik. Strassburg, Trübner 1893. Forschungen z. roman. Philologie, Festgabe f. H. Suchier. Halle, Niemeyer 1900.

Reinfrid v. Braunschweig, hrsg. v. K. Bartsch. Stuttg. Litt. Ver. 1871. Seifried Helbling, hrsg. v. J. Seemüller. Halle, Waisenhaus 1886.

[1]) Helm, S. 187.

[2]) Chr. Aug. Mayer, Die Rhythmik des Hans Sachs, Beitr. 28, 457—96 ist mir erst während des Druckes zugegangen.

Ad. Puschman, Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesangs 1571, hrsg. v. R. Jonas. (Neudrucke 73.) Halle, Niemeyer 1888. J. Chr. Wagenseil, Von der Meistersinger holdseligen Kunst; an: De civitate Noribergensi commentatio. Altdorf 1697. J. G. Schottel, Teutsche Vers- oder Reimkunst. Wolfenbüttel 1645. (Von der Teutschen Haubtsprache T. IV.) K. Goedeke-J. Tittmann, Liederb. a. d. 16. Jh. Leipzig, Brockhaus 1867 (Deutsche Dichter d. 16. Jh., Nr. 1). M. Beheim, Buch von den Wienern, hrsg. v. Th. G. v. Karajan. Wien, Rohrmann 1843. Seb. Brant, Narrenschiff, hrsg. v. F. Zarncke. Leipzig, Wigand 1854. K. Goedeke, Dichtungen v. Hans Sachs. 3 Teile [in: Deutsche Dichter d. 16. Jh., Nr. 4—6]. 1870—71. G. Thym, Thedel von Wallmoden, hrsg. v. P. Zimmermann. (Neudrucke 72.) Halle, Niemeyer 1888.

Erasmus Alberus, Fabeln 1550, hrsg. v. W. Braune. (Neudrucke 104—107.) Halle, Niemeyer 1892. Laurentius Albertus, Deutsche Grammatik 1573, hrsg. v. C. Müller-Fraureuth (in: J. Meiers ält. d. Gramm. III). Strassburg, Trübner 1895. Albert Ölinger, Deutsche Grammatik 1573, hrsg. v. W. Scheel (Ebd. IV). Halle, Niemeyer 1897. Joh. Clajus, Deutsche Grammatik 1578. hrsg. v. F. Weidling (Ebd. II). Strassburg, Trübner 1894. P. Rebhuhn, Dramen, hrsg. v. H. Palm. Stuttg. Litt. Ver., Nr. 49, 1859.

Cl. Marot-Th. de Bèze, Les Pseaumes de David. Charenton 1565. Ambr. Lobwasser, Geistreiche Psalmen ... Davids ... Frankfurt a. M. 1692. P. Schede Melissus, Psalmen Davids 1572, hrsg. v. M. H. Jellinek (Neudrucke 144—148). Halle, Niemeyer 1896. rec. K. Drescher, AfdA. 27, 332 ff. M. Opitz, Aristarchus und Buch v. d. Deutschen Poeterey, hrsg. v. G. Witkowski. Leipzig, Veit 1888. G. R. Weckherlin, Gedichte, hrsg. v. H. Fischer. 2 Bde. Stuttg. Litt. Ver., Nr. 199. 200. Tübingen 1894. J. Jac. Breitinger, Critische Dichtkunst. 2 Bde. Zürich, Orell 1740. J. Chr. Gottsched, Vers. e. crit. Dichtk. 3. Aufl. Leipzig, Breitkopf 1742. Ders., Deutsche Sprachkunst. 5. Aufl. Ebd. 1762. Ders., Handlexicon oder kurzgef. Wörterb. d. schön. Wissensch. usw. Leipzig, Fritsch 1760.

In der mhd. Zeit waren — nicht zum mindesten durch den Einfluss der romanischen Verstechnik — verschiedene rhythmische Gattungen und Arten entstanden. Es gab die Tradition der geschlossenen Form (Strophe), und zwar eine lyrische wie epische. In beiden Traditionen den Gegensatz einer rein altertümlichen (Kürenberg, älteste Stücke des Nib. Liedes) und einer neuen Verstechnik. Letztere hatte sehr mannigfache Arten. Für die Lyrik sind sie oben S. 137 f. angegeben. In der Epik würden dahin zu rechnen sein alle Stücke, die eine Glättung[1]) der alten Versform anstreben und erreichen (z. B. Eckenlied), dann die oben besprochenen Titurelbruchstücke Wolframs. Der strophischen

[1]) Im Epos braucht man die Glättung des Verses nicht wie im Roman auf unmittelbaren frz. Einfluss zurückführen. Hier wirkte das Vorbild der fortgeschrittenen mhd. höfischen Reimpaardichtung.

Dichtung steht gegenüber die stichische, auch diese teils in einem altertümlichen, teils in einem modernen Stil. Dessen Unterarten sind im vorigen Paragraph bestimmt worden.

Aus- und durchgebildet von einzelnen bedeutenden Dichtern und ihren Schülern, blieben jene verschiedenen rhythmischen Stilgattungen und -arten neben einander in Gebrauch. Übte man auch vorzugsweise die modernen, so dürfte doch die alte, frühmhd. Weise nicht ohne weiteres der Vergessenheit anheim gefallen sein. Jedenfalls ist bei der Beurteilung der metrischen Kunst von Epigonen stets im Auge zu behalten, dass diese sich nicht immer gerade an den letzten Dichter, der die Technik gefördert, anschliessen. Der Verfasser des Reinfrit folgt Konrad von Würzburg; die Verse des sog. Seifried Helbling sind eher mit denen Hartmanns zu vergleichen. Und doch schreiben beide Dichter um dieselbe Zeit.

Diese Stilarten, im einzelnen weitergebildet oder auch verschlechtert, gehen ins 14. und 15. Jahrhundert ein und überliefern dieser Zeit zwar nicht durch begriffliche Formulierung, aber durch die allgemeine Übung das accentuierende Versprinzip. Dieses bleibt herrschend, wenn auch die Freiheit der 'schwebenden Betonung' etwas zugenommen hat. Diese Zunahme ist freilich nur zu konstatieren in Dichtungen, welche — mittelbar durch die Einflüsse der romanischen Technik — die Freiheit der Silbenzahl einschränken und einen mehr alternierenden Rhythmus haben. Die Weise Reinmars von Zweter[1]) ist etwa das Mass dessen, was erlaubt bleibt. Tonlose Schlussilben zweisilbiger Wörter tragen den Iktus nur im Reiheneingang (*Minnè*); sonst lassen bloss Worte mit schweren Suffixen (*bìhtǽre*) oder Kompositen (*urkúnde*) Streit zwischen Iktus und grammatischem Wortaccent zu. Es war damals nicht anders als heute.

Neben diesen rhythmischen Stilarten tritt nun eine neue, ganz eigenartige auf. Im 16. Jh. beherrscht sie das Feld, um erst im 17. Jh. wieder beseitigt zu werden. Man nennt sie 'silbenzählend', weil sie im Gegensatz zu der guten mhd. Dichtung feste Silbenzahl zum Gesetz macht.

Es ist in § 2 nachgewiesen worden, dass Silbenzählung kein rhythmisches Prinzip sein kann. Feste Silbenzahl ist nie ursprüngliches Gesetz des Verses, sondern nur Begleiterscheinung

---

[1]) Roethe, S. 386. Jen. Hs. II, § 29a der Rh.

einer Technik, die jedem Vers ein festes, unveränderliches Metrum zuweist, durch welches das rhythmische Gewicht der Silben ein für allemal und in unzweideutiger Weise nach Hebung und Senkung bestimmt wird. Demnach hat man über Verse dieser metrischen Gattung nichts gesagt, wenn man sie als silbenzählend bestimmt. Das rhythmische Gesetz solcher Verse muss anders formuliert werden. Es verhält sich hier genau wie im Romanischen.

Über das Metrum jener frühneuhochdeutschen Verse herrscht unter den deutschen Metrikern Streit. Entbrannt ist er um den Vers des Hans Sachs. Der Streit ist dem der französischen Metriker um das Metrum des Alexandriners ganz analog. Die einen behaupten, das eigentliche Prinzip der fraglichen Verse sei Beobachtung des Wortaccents. Die andern machen regelmässigen Wechsel von Senkung und Hebung zum metrischen Gesetz. Mit andern Worten, es fragt sich, ob jene Verse bei konstanter Silbenzahl streng accentuierend oder streng alternierend gelesen werden müssen. Die Antwort auf diese Frage hat, wie sich zeigen wird, für das Problem des französischen Versrhythmus, ja für die allgemeine Rhythmik Interesse.

Anerkannt wird jetzt, dass die sog. Meisterlieder bei strenger Silbenzählung alternieren, und zwar unter starker Vernachlässigung des grammatischen Wort- (und Satz-)accents. Der Beweis lässt sich aus Zeugnissen und Melodien leicht führen.[1])

Dass den Meistersingern die Silbenzählung Mittelpunkt der Versbetrachtung war, lehrt Ad. Puschmans Büchlein. S. 7 werden die sechserlei 'Reymen' (d. h. Verse) wesentlich nach der Silbenzahl unterschieden. Die Anzahl der Silben ist auch das einzige, was Puschman über den Vers als Rhythmus zu sagen weiss. Harsdörffer (an den Suchenden) bei J. G. Schottel[2]) sagt direkt: ... 'sie haben nur die Anzahl der Silben (wie auch bey uns Teutschen die alten Meister-Sänger) und nicht die rechte Wortzeit oder den langen und kurtzen Tohn in acht genommen'. Und bei Wagenseil[3]) erklärt er: 'sie (die Meistersinger) beobachten allein die Anzahl der Sylben und der Reimen; dass aber eine Sylbe lang-, die andere kurtzlautend sey, das gilt ihnen gleich viel'. 'Lang — kurz' ist hier das, was die heutige

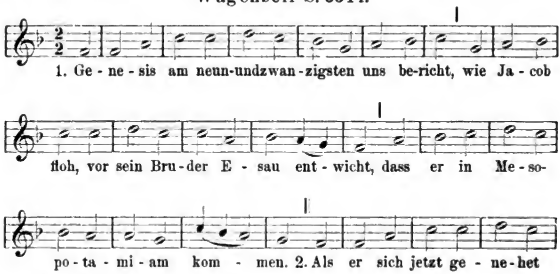
[1]) Goedekes abweichende Ansicht (Dichtungen v. Hans Sachs I, S. XVI) **bedarf keiner Widerlegung.**

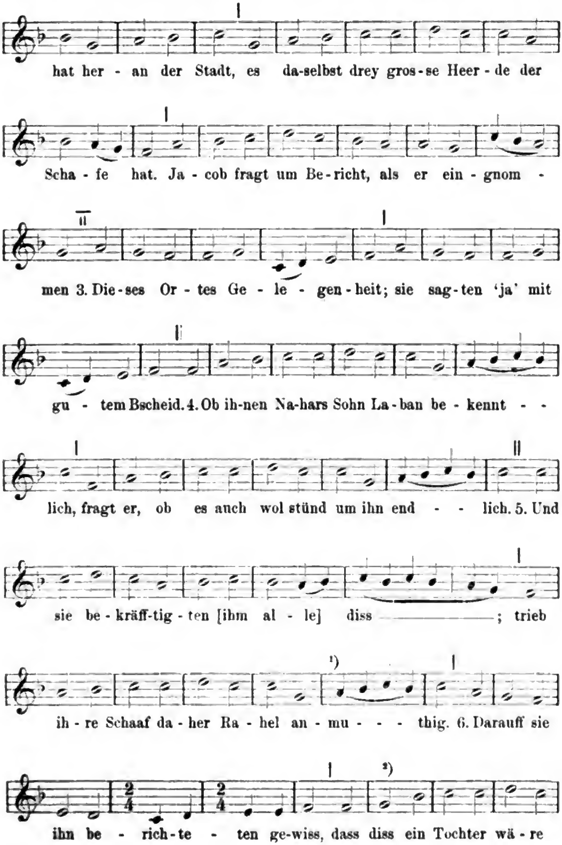
[2]) Vor dem Werke (S. 796).

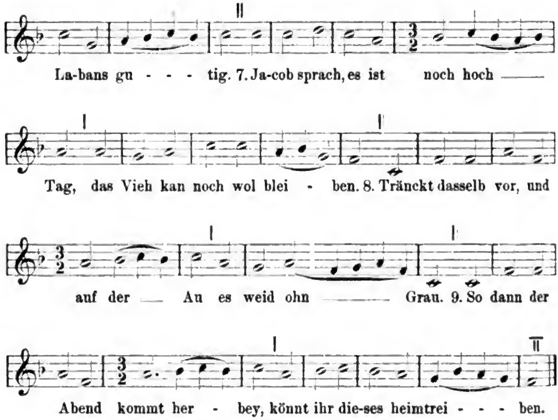
[3]) S. 518 f.

Grammatik 'betont — unbetont' nennt. Vgl. Schottels Auseinandersetzungen über diesen Punkt (S. 803 ff.). Wagenseil selbst, Anhänger und Verehrer Opitzens, betont den Gegensatz, in dem die übliche Meistersingertechnik zu Opitzens Neuerung stehe: 'wobey zu erinnern, dass unsere Nürnbergische Meister-Singer mit diesem letztern Unterricht [Kurtz Entwerfung des Teutschen Meister-Gesangs ... hervor geben ... durch eine gesampte Gesellschafft der Meister-Singer in Memmingen, gedruckt zu Stuttgart bey Joh. Weyrich Rösslin 1660], weilen er die alte Kunst nach der neu-üblichen [Opitzischen] Poeterey zwingen, bevorab auf zuvor nicht übliche Weise die Beobachtung des Lang- und Kurtz-Lauts der Sylben einführen wil, nicht eigentlich zufrieden und kurtzum haben wollen, man solle es bey den, was viel hundert Jahr im Gebrauch gewesen, beruhen lassen: so müsse auch über das stets ein Unterschied zwischen den Meister-Gesang und der gemeinen Poeterey seyn und bleiben.'[1])

Die von Wagenseil zu S. 554 ff. mitgeteilte Musikprobe bestätigt durchaus, was jene Zeugnisse besagen. Sie ist auf 5 Linien im Tenorschlüssel und zwar mensural[2]) (C) notiert. Ich analysiere ein Stück davon, damit man den Charakter erkenne. Text und Melodie haben einige offenbare, aber geringe Fehler, die ich verbessere. Vor den Text setze ich die Kettenziffern.

Wagenseil S. 554 f.

[1]) S. 520.

[2]) Borinski, S. 27 behauptet mit Unrecht, es seien nur 2 Töne mit metrischen Vorzeichen versehen. C steht durchweg. Ausserdem skandiert B. falsch, da er 'Mensur' mit 'Takt' verwechselt.

[1]) Das *g* des Druckes ist offenbar zu tilgen.
[2]) Wohl richtiger *a*. Vgl. 5b.



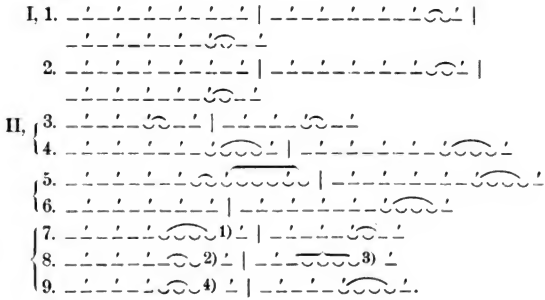
Der meisterliche Hort
in vier gekrönten Thönen.
Das Erste Gesetz
im langen Thon Heinrich Müglings.

I, 1. Genésis ám neunúndzwanzigsten uns bericht,
wie Jacob floh, vor sein Brudér Esáu entwicht,
dass er in Mésopótamiam kommen.
2. Als er sich jetzt genehet hat heran der Stadt,
es dáselbst drey grossé Heerdé der Schafe hat.
Jacob fragt um Bericht, als er eingnómmen[1])
II, 3. Diesés Ortés Gelegenheit;
sie sagten 'ja' mit gutem Bscheid.[2])
4. Ob ihnen Nahars Sohn Labán bekenntlich,
fragt ér, ob es auch wol stünd um ihn endlich.
5. Und sie bekräfftigten [ihm alle] diss;
trieb ihre Schaaf daher Rahél anmúthig.

[1]) Text: -genommen.
[2]) Text: Bescheid.

6. Darauf sie ihn berichteten gewiss,
Dass diss ein Tochter wäre Labans gutig.
7. Jacób sprach, es ist nóch hoch Tág,
das Vieh kan noch wol bleiben.
8. Tränckt dásselb vor,*) und auf der Au
es weid ohn Grau.
9. So dann der Abend kommt herbey,
könnt ihr diesés heimtréiben.

Metrum:



Reimgebände:

Aufgesang.	I, 1.	*a — a — b*
	2.	*c — c — b.*
Abgesang.	II, 3.	*d — d*
	4.	*e — e.*
	5.	*f — g*
	6.	*f — g.*
	7.	*W — h*
	8.	*i — i*
	9.	*W — h.*

Die mensurierte Melodie kann nicht durchweg bequem in Takte gesetzt werden. Dehnungen und bei Nr. 1) 2) 3) 4) Verzierungen sprengen den Taktrahmen gern. Infolgedessen musste öfters 'Taktwechsel' notiert werden. Die Übertragung ist natürlich eine Oktave tiefer zu lesen.

*) = 'vorher'.

Z. 6a ist notiert als 'Fünfer'; ein Pausenzeichen fehlt. Aber der zeitliche Umfang der Reihe ist dem eines Vierers gleich.

Unzweifelhaft steht also neben dem geistlichen Lied und dem Gesellschaftslied ('Volkslied') mit ihrem traditionellen accentuierenden Princip eine andere strophische Gattung, die des Meistergesangs. Sie wendet im 16. Jh. und noch später das 'alternierende System' an. Spuren der alternierenden Technik finden sich aber auch im geistlichen Lied, z. B. in Luthers 'Kom, Gótt Schöpfér, heiliger Geist' (Goed. Tittm. Liederb. S. 190).

Über Aufkommen, Entwicklung und Ausbreitung dieser Technik fehlen noch zuverlässige Untersuchungen. Wir finden diese Technik im 15. Jh. in M. Beheims Buch von den Wienern, das in einer sangbaren Strophe abgefasst ist, freilich auch gesprochen werden konnte. In der Lyrik findet man sie zuerst im 13. Jh. bei Burkart von Hohenfels,[1]) dann dem Meissner,[2]) der im Versinnern sehr oft eine an sich unbetonte Silbe über eine hochbetonte erhebt. Später bei Wizlav und Hermann dem Damen.[3])

Strenge Silbenzählung ist jedoch nicht nur im Gesang, sondern auch in der gesprochenen Poesie angewendet worden. Wie in der Liederdichtung, so stand auch in der Sprechpoesie neben einer accentuierenden, in der Silbenzahl freien Art, eine andere, welche das Gesetz von der Konstanz der Silbenzahl befolgte.

Ein Beispiel der freien, accentuierenden Sprechweise giebt Wagenseil[4]) mit dem Anfang der Improvisation eines Spruchsprechers, die er aus Morhof entlehnt:

Hérr Gótt, du geréchter Ríchter
Der dú bey der Nácht kennst álle Gesichter;
Thúe mir dóch so viel zu lieb,
Ság mir, wér seyn díe drey Dieb,
Díe mich háben in Fischbach geträgen,
Dáss ich sie kán bey meiner Óbrigkeit verklágen.
So wérd ich wieder frólich seyn und wácker láchen,
Wánn man sie stráft, dass ihnen der Hértz-Bendel thut kráchen.

---

[1]) M. Sydow S. 45, der das darüber Gesagte zusammenstellt. Seine Auffassung ist unrichtig und die Wackernagels vorzuziehen. Vgl. Germ. Jahresb. 1901, 7. Nr. 145 (Seite 96).

[2]) Jen. Hs. Nr. XXV.

[3]) Jen. Hs. II, S. 143.

[4]) S. 467.

Die Improvisation stammt zwar aus dem 17. Jh., doch ist die Verskunst dieser Spruchsprecher offenbar alt, wie die Institution selbst. An Einfluss Opitzens wird man kaum denken.

Silbenzählung ist in der erzählenden Poesie, so viel mir bekannt, erst seit der zweiten Hälfte des 15. Jhs. nachweisbar. Es scheint, als ob Sebastian Brant mit dem 'Narrenschiff' vorbildlich gewirkt, diese Technik zuerst mit vollem Bewusstsein in einem grossen Werk durchgeführt habe.[1]) Vielleicht muss dem ungeheuren Einfluss dieses Werkes das Durchdringen der neuen Verskunst in der unsangbaren Dichtung zugeschrieben werden. Den Zeitgenossen ist sie jedenfalls als etwas Neues aufgefallen. Denn Ulrich von Hutten sagt von Brant[2])

> Qui Germana nova carmina lege facit
> barbaraque in numeros compellit verba ligatos.

Die neue Verstechnik beherrscht die gesprochene Dichtung des 16. Jhs.,[3]) z. B. Teuerdank, H. Sachs,[4]) Thyms 'Thedel v. Walmoden', Burkard Waldis, Erasmus Alberus,[5]) Fischart u. a. Sie hat schliesslich die ältere, freiere Art fast ganz aus der gangbaren Litteratur verdrängt. Nur in den niederen Regionen der Poesie der Spruchsprecher u. ä. blieb die alte Weise ungestört.

Welches ist nun der Rhythmus dieser frühnhd. Verse mit konstanter Silbenzahl? Die Analogie zu dem eben besprochenen Meistergesang legt die Antwort nahe: alternierend, selbst auf Kosten des grammatischen Sprachaccents.

Diese Meinung hat in der That lange geherrscht. Sie wird vertreten von Vilmar-Grein,[6]) Zarncke im Narrenschiff[7]) und Höpfner.[8]) Neuerdings von Sommer,[9]) wohl auch Michels,[10]) Helm.[11]) Dem gegenüber hat Goedeke[12]) behauptet, auch die

---

[1]) Vgl. Zarncke S. 288 f.
[2]) Vgl. Zarncke a. a. O.
[3]) Helm S. 3. Grein S. 79.
[4]) Sommer S. 2 ff.
[5]) Fabeln, Vorr. p. 4.
[6]) S. 80. 125.
[7]) S. 289 f.
[8]) S. 5.
[9]) S. 2 f.
[10]) AfdA. 26, 60 ff.
[11]) S. 101.
[12]) Vorrede zu Weckherlin XVIII ff. (Deutsch. Dicht. d. XVII. Jh. Bd. V).

Reimpaare des 16. Jhs. wahrten den grammatischen Accent genau. Fest sei freilich die Silbenzahl, und jeder Vers habe 4 Hebungen. Aber dafür wären die Senkungen frei behandelt: sie könnten ganz fehlen oder ein bis zwei Silben enthalten.

Vilmar-Grein und Zarncke würden also lesen:

> Ein gégent héisst schlauráffenlánt,
> den fáulen léuten wól bekánnt,
> das ligt drei méil hintér weihnáchten
> und wélcher dárein wölle tráchten usw.

Goedeke liest V. 1 und 2 ebenso, 3 und 4 aber:

> das ligt drei méil hinter weihnáchten
> und wélcher daréin wölle tráchten.

Ähnliche Ansichten sprechen aus Sievers,[1] Sanders, Pilger, Kauffmann.[2] Die Schwierigkeiten, in die man mit dieser Theorie kommt, erörtert Minor S. 324 ff. Um sie zu vermeiden, nimmt er an, der frühnhd. Reimvers fordere ausser fester Silbenzahl nur Betonung der letzten Silbe, wenn sie 'männlich', der vorletzten, wenn sie 'weiblich' sei. Anzahl und Lage der übrigen Hebungen im Verse sei frei gegeben. Also

> nicht: der kőnig wírt kommén heráus,
> mir wéssern, mír wessérn die zén
>
> oder: der kőnig wírt kómmen heráus,
> mir wéssern, mír wéssern die zén,
>
> sondern: der kőnig wirt kómmen heráus,
> mir wéssern, mir wéssern die zén.

Minor vergleicht diese Art mit der der Franzosen.

Schon Breitinger hatte in der Crit. Dichtk. II, 467 f. i. W. dieselbe Ansicht ausgesprochen, nicht ohne gleichfalls die Parallele mit der romanischen Verskunst zu ziehen. Auf dieser Auffassung Breitingers beruht die Knüttelverstechnik des jungen Goethe. Vgl. auch Wackernagel bei Höpfner S. 5.

---

[1] Beitr. 13, 134 Fussn. Sievers hat diese Ansicht jetzt aufgegeben. Beitr. 28, 458 Fussnote.

[2] S. 133. Vgl. Minor S. 323. Helm S. 88.

Entscheiden werden hier ausser rhythmischen und philologischen Erwägungen Zeugnisse aus der Zeit, in der jene Technik noch lebendig war. Das Hilfsmittel der Melodiebetrachtung fällt ja fort.

Die Zeugnisse sprechen entschieden für die Auffassung der Verse als alternierende.

Laurentius Albertus Ostrofrancus sagt S. 150: *carminum nostrorum ratio non a dimensione pedum, sed numero syllabarum sumitur, quarum ultra novem versum unum nunquam ingrediuntur.* In der Tat behandelt Albertus die Silbe als 'Mass', indem er sie S. 151 dem antiken *pes* in dieser Funktion gleichstellt. Man erinnere sich, dass auch Heinrich von Hesler und Eustache Deschamps die Silbe *vûz, pied* nannten. Trotzdem kann man nach Albertus die deutschen Verse wie die des Altertums auch nach Füssen (im antiken Sinne) messen. Auch das Deutsche kenne den Iambus (⏑–) und Spondæus (– –) *et quo plures Iambi adhibentur, eo sunt rythmi elegantiores.*[1]) Dem Achtsilbler wird im Anschluss daran folgendes Schema zugeteilt

⏓ – ⏓ – ⏓ – ⏓ ⏓.[2])

Alle deutschen Verse bestünden nur aus diesen 2 Füssen. Es wird[3]) im Einklang damit ausdrücklich erklärt *sic autem scandi vel cani debent rythmi,*[4]) *ut impar syllaba semper raptim legatur et sonus acutus* [Versictus] *paribus incumbat,* d. h. alle Reimverse müssen alternieren.

Das von Albertus S. 152 beigebrachte Beispiel ist nach seinen Vorschriften also zu lesen:

Welchérs den Ápostéln verlássen
Damit si gsénd auf álle Strássen.
Dardúrch die wélt zu bringen schlécht
In lieb hoffnúng und gláuben récht.

Und S. 154:

Merck éin antwórt sehr kúrtz und gút,
Die éin Glertér eim nárren thút

als *exemplum octosyllabicorum, qui usitatissime nobis sunt!*

[1]) S. 156. [2]) S. 156. [3]) S. 157 u.
[4]) = 'Reimverse'. Vgl. unten S. 154 Fussn. 3.

Mittelbar ist mit diesen Vorschriften gesagt, dass der grammatische Sprachaccent vernachlässigt wird. Dazu stimmen genau gewisse Sonderregeln, die Albertus S. 157 giebt: die Präfixe *ge-, an-, be-, er-, ent-, ver-, zer-, zu-* u. a. *breviter*[1]) *et in imparibus rythmorum locis poni volunt* d. h. diese unbetonten Silben sollen nur als Senkungen gebraucht werden. Ferner: *Finales syllabae -en, -er, -et, -ach, -ich, et similes breviter positae magis mensurae et scansioni conveniunt quam si longae*[1]) *fiunt,* woraus erhellt, dass man sich nicht scheute, sie in die Hebung zu stellen.

Alternierende Technik setzt auch Albert Ölinger voraus:[2]) *de quantitate syllabarum in hac nostra lingua nihil certi praescribere possumus, nam saepe syllabae in rythmis corripiuntur,*[1]) *quae in prosa oratione producuntur,*[1]) *et e contra: ut*

An dich und dein heilíg gebott.[3])

---

[1]) Vgl. oben S. 145 f.

[2]) S. 125.

[3]) Minor behauptet S. 328, Albertus und Ölinger meinten mit ihren technischen Vorschriften nicht alle Reimverse, sondern nur die gesungenen; also die der Strophen. Der Grund zu dieser Behauptung Minors ist mir nicht klar. Denn Ölinger nimmt seine Beispiele ebensowohl aus Lyrik wie Sprechpoesie (ein Beispiel für diese S. 123), Albertus dagegen nur aus der letzteren (z. B. oben das exemplum, was direkt gegen Minor zeugt). Das tut Albertus mit Absicht. Denn S. 155 sagt er ausdrücklich: er habe es nur mit *poëmata*, die aus einer Versart bestünden zu tun; in den *cantilenae* würden sehr verschiedene Versarten verbunden, darüber solle man sich *ex libellis illis* unterrichten, *qui a vulgaribus nostris cantoribus eduntur* (vielleicht den Tabulaturen der Meistersinger oder überhaupt der Vokalmusiker). Ferner hat Minor den Ausdruck *scandi vel cani* bei Albertus misverstanden. Die Wendung geht nicht auf den Vortrag lyrischer, gesungener Verse, sondern soll nur den Vortrag deutscher Verse im Gegensatz zu dem der antiken beschreiben. Der Sinn ist folgender. Die antiken Verse werden 'scandiert' (vgl. die oben S. 17 aus Js. Voss zitierte Stelle) d. h. es werden den Silben nach Anweisung des metrischen Schemas die festen Zeitwerte —, ◡, ⏑̲ gegeben. Die deutschen haben zwar auch eine Art Quantität in ihrer Sprache, aber sie scheint von den Dichtern nicht beobachtet zu werden (S. 156). Darum kann man den Vortrag deutscher Verse nicht *scandere* im strengen Sinne nennen. Die Deutschen unterscheiden 'Arsis' und 'Thesis' nicht durch das Zeitmass, sondern durch Accentwechsel. 'Accent' ist aber nach Albertus 'Tonhöhenabstufung' (S. 43 ff.), d. h. Wechsel eines hohen und eines tiefen Tons.

Also ist der Vortrag der deutschen Verse kein *scandere*, sondern ein *canere*. Die Stelle muss folglich übersetzt werden: 'In der Weise müssen Reimverse nach dem Prinzip der Zeitmessung oder richtiger mit regelmässigem Tonwechsel vorgetragen werden, dass die Silben an den ungradzahligen Stellen immer flüchtig genommen werden, der metrische Hochton [= Versiktus] aber

Was jene Zeugnisse unmittelbar beweisen, beweist mittelbar, wie Helm[1]) sehr richtig hervorhebt, die Tatsache, dass sich im 16. Jh. immer mehr ein Bedürfnis nach Reform der üblichen Technik bemerklich macht. Über diese Bestrebungen vgl. Höpfner. War die Kunst des 16. Jhs. accentuierend wie die ältere, wozu dann die Forderung, man solle im Vers den Accent beachten? Diese Forderung erhebt aber Rebhuhn,[2]) wenn er sagt: 'wie wol ich mich beflissen, gewisse anzahl der silben in jeglicher scena zu halten, auch nicht wider den accent zu stolpern' . . . Ihm folgen mehrere Zeitgenossen: Hans Ackermann, Tiebolt Gart, Hans Tirolff, Joh. Krüginger u. a.[3]) Auch Laurentius Albertus ist, obwohl er dem üblichen Gebrauch vollauf Rechnung trägt, mehr für Verse im Sinne Rebhuhns. Ihren Theoretiker findet diese Richtung erst in Clajus[4]) 1578. Er sagt:[5]) *versus non quantitate sed numero syllabarum mensurantur, sic tamen ut ἄρσις et θέσις observetur, iuxta quam pedes censentur aut Iambi aut Trochaei et carmen fit vel Iambicum vel Trochaicum. Syllabae enim, quae communi pronuntiatione non elevantur, sed raptim tanquam scheua apud Ebraeos pronunciantur, in compositione versus nequaquam elevandae sunt, sed deprimendae: et contra syllabae longae et accentum sustinentes nequaquam deprimendae sed elevandae sunt.* Dabei ist nicht zu übersehen dass Clajus zwar seine Beispiele gern aus dem (von je her

---

die geraden Stellen trifft.' Entsprechend ist die Stelle bei Olinger, S. 126 zu verstehen: *loco scansionis rhythmorum* [der Reimverse] *efferimus* [im Ton erheben] *seu canimus syllabas* — Auch Helm deutet die Ausdrücke S. 98 nicht richtig.

[1]) S. 99.

[2]) Palm S. 183 u. 185.

[3]) Höpfner S. 13 f.

[4]) Kauffmann S. 138 behauptet, Clajus stelle die antiken Versformen als für die deutsche Kunst allein gültig hin; so einflussreich sei die klassizistische Richtung schon geworden. Davon finde ich aber nichts in der Grammatik. Clajus wendet nur als humanistisch Gebildeter die Ausdrücke der antiken Metrik auf die deutschen Verse an, nicht anders als dies neuerdings R. Westphal getan hat. Bevorzugung der quantitierenden Metra kann man ihm nicht vorwerfen, um so weniger als er in dem Abschnitt *De ratione carminum nova* (nämlich der antikisierenden) unter Nr. XIX die Natur der deutschen Sprache nach Kräften berücksichtigt. Auch gilt seine oben citierte Bemerkung nicht den antiken Versformen, wie Kauffmann zu glauben scheint, sondern den deutschen.

[5]) S. 167.

accentuierenden) geistlichen Lied nimmt, aber seine Lehre nicht nur für dieses sondern auch für die *narrationes, sententiae, proverbia* und *comoediae* Geltung beansprucht.[1])

Es geht aus diesen Zeugnissen und litterarhistorischen Tatsachen hervor, dass in der Sprechpoesie des 16. Jhs. die gewöhnliche Weise des Versbaus eine auch gegen den grammatischen Wortaccent alternierende war. Die frühere, accentuierende war in die niederen Gattungen zurückgedrängt und wurde erst durch einen kleinen Kreis von Dichtern wieder litteraturfähig gemacht, ohne freilich zur Herrschaft zu gelangen. In der Lyrik war es umgekehrt. Hier dominierte im geistlichen, historischen und Gesellschaftslied die accentuierende Weise; die silbenzählend-alternierende nur im Meistergesang, dessen Wirkungen gewis nicht allzuweit reichten.

Demnach würde Hans Sachsens Spruch 'Das Schlauraffenland'[2]) folgendermassen zu lesen sein:

Ein gégent héisst schlauráffenlánt,
den fáulen léuten wól bekánt,
das ligt drei méil hintér weihnáchten,
und wélcher dárein wölle tráchten,
der muss sich grosser ding vermessen,
und durch ein berg mit hirschbrei essen,
der ist wol dreier meilen dick;
alsdann ist er im augenblick
in démselbing schlauráffenlánt,
da aller reichtum ist bekant.
da sint die heuser deckt mit fladen,
leckkúchen die haustúr und láden,
von spéckkuchén dillén und wént,
die drom von schweinen braten sent ...
von Malvasier so sint die brunnen
kommén eim sélbs ins mául gerúnnen;
auf dén tannén wachsén die krápfen
wie hie zu lánde die tannzápfen ...

Man sträubt sich sehr dagegen, deutsche Verse so vorzutragen.[3]) Diesem Widerstreben liegt die Überzeugung zu Grunde, dass im

[1]) S. 173, 10.
[2]) Göd. Tittm. V, 30.
[3]) A. Heusler, Z. Gesch. d. altd. Versk. S. 82 ff.

Deutschen nie Verse gut sein könnten, in denen die Hebungen des Metrums nicht mit den grammatischen Wortaccenten und — wenigstens im allgemeinen — dem Satzaccent zusammenträfen. So sehr gilt seit Opitz die accentuierende Technik als die der Natur der deutschen Sprache allein entsprechende, dass man jede andere, sei sie quantitierend oder alternierend, für Barbarei erklärt. Dem entsprechend lastet denn auch auf der Dichtung des 16. Jhs. der Vorwurf, sie sei in der Form roh und verabscheuenswert, und kein Litterarhistoriker versäumt, ihr dies Zeugnis der Minderwertigkeit auszustellen.[1])

Ich will die Dichtung jener Zeit nicht in Schutz nehmen. Aber wenn ihre Verse holprig sind und klappern, so liegt das auch an der Sprache mit ihren vielen Kürzungen und Konsonantenhäufungen und an dem Ungeschick der Dichter, nicht an dem alternierenden Versprincip selbst und der 'Vernachlässigung' des Sprachaccents.

Was heisst denn 'Vernachlässigung des Sprachaccents', die der germanistische Metriker so sehr verurteilt? Unter 'Accent' versteht er dabei (nach Vorgang der Grammatiker) nur die Betonung, wie sie Satz und einzelnes Wort etwa bei ruhiger, nüchterner Sprechweise haben. Er meint den Accent, der die Beziehungen aller einzelnen Bestandteile der Mitteilung unter einander völlig sachlich, ganz objektiv zum Ausdruck bringt, also den 'grammatischen' wie ich ihn nenne. Aber eine Mitteilung und ihre Teile stehen nicht bloss objektiv da. Letztere treten nicht nur in Beziehung zu einander, sondern haben auch Beziehung zum sprechenden Subjekt mit seinem Fühlen und Wollen. Affekte und Stimmungen, Wunsch und Widerstreben, Gefallen und Misfallen, Wollen und Nichtwollen des Redenden färben die Sprache in ganz charakterischer Weise, damit natürlich auch den Accent. Zu dem 'grammatischen' Accent tritt der 'ethische'. Nun bewahrt freilich der ethische Accent die Grundverhältnisse des grammatischen, aber er verändert sie doch zugleich sehr stark. Man lese den Satz *Wie konntest du das tun?* objektiv, sachlich als syntaktisches Beispiel, subjektiv, ärgerlich als heftigen Vorwurf, milde als leisen Vorwurf, rührselig, ernst, spitzig, ironisch u. s. w. Stets ist der Accent ein anderer. Dabei ist nicht nur das Melische und die

[1]) Koberstein I, 301 f. Wackernagel[2] I, 176.

Klangfarbe der Vokale, nicht nur das Tempo der Rede verschieden, sondern auch das relative Gewicht[1]) der Worte und Silben. Nehmen wir das Gewicht der Worte und Silben im grammatischen Accent als Norm, dann macht der Accent der Heftigkeit die Abstände z. B. zwischen *kónn-, tún* und den andern Silben grösser, jene Silben 'schwerer', diese relativ 'leichter'. Rührseliger oder spitziger Ausdruck, Verbissenheit, Ingrimm verringern dagegen die Gewichtsunterschiede. In diesen Affekten neigt der Sprechende dazu, die Silben zu nivellieren. Nun ist die poetische Sprache ihrer Natur nach fast immer subjektiv gefärbt. Ihr Accent ist also stark ethisch. Deswegen sind sog. Accentverschiebungen in der Dichtung ganz anders zu beurteilen, als in der sachlichen Prosa.[2]) Sie fallen dort in vielen Fällen — eben der Grundstimmung, des ἦθος wegen — nicht auf oder dienen gerade dazu, gewisse Stimmungen charakteristisch auszudrücken. Zu bedenken ist dabei, dass 'Accent' nicht identisch mit Tonstärke, Tonhöhe oder Dauer ist. Accent ist vielmehr eine Eigenschaft der Sprache, die aus dem Zusammenwirken aller dieser (und anderer) Faktoren entsteht.[3]) Durch geeignete Verwendung derselben kann also nötigenfalls sowohl dem sprachlichen wie dem metrischen 'Accent', wo sie auseinander streben, Recht widerfahren und Differenzen ausgeglichen werden.[4]) So sagt schon Chr. Weise, Curiöse Gedanken 1692, S. 97: 'man thue der Scansion Gewalt, weil dieser geringe defect anderweit in der emphatischen Ausrede kan ersetzet werden'.[5])

Bei den guten Dichtern der neueren deutschen Litteratur, denen, die nicht wie Klopstock, Voss, Platen u. a. absichtlich fremde Gesetze einführen wollen, ist eine scheinbare 'Accentverletzung' immer ein Hinweis auf einen Gegensatz oder aber die Stimmung der Stelle, eine Mahnung für den Recitator oder Deklamator. Die Stelle soll je nach dem Gedanken etwas Eindringliches erhalten, innere Erregung, verhaltene Leidenschaft, scharfe Bestimmtheit u. ä. ausdrücken, kurzum ein besonderes Ethos haben. Es ist darum ganz gegen die Absicht der Dichter,

[1]) Jen. Hs. II, S. 108 unten.

[2]) Näheres über den ethischen Accent und seine Bedeutung für die Metrik unten § 14.

[3]) Vgl. Forsch. z. rom. Phil. 471 f. Jen. Hs. II, S. 104.

[4]) Minor S. 115 f.

[5]) Heusler, Anz. f. d. Alt. 23, S. 182.

wenn[1]) neuere Metriker in solchen Fällen von 'Rhythmuswechsel' bezw. gar 'Taktumstellung' (!) sprechen, und dem grammatischen Accent folgend aus dem Metrum fallen. Das Metrum muss gewahrt werden: darin liegt eben der Reiz.-

Wenn also Wallenstein, Piccolom. 1174 sagt[2])

Abgesetzt wurd' ich . . .

so wäre es falsch hier zu sprechen $\overset{\prime\prime}{-} \times \times \overset{\prime}{-} \times$, wie es z. B. Minor in der Metrik S. 113 will. Die Worte schliessen eine längere Rede Wallensteins. Seinen Ingrimm verhält er in ihr noch, erst 1177 bricht er los. Die 3 Silben *ab-ge-setzt* sind daher jede scharf artikuliert und von der andern getrennt, fast gleich schwer und zugleich staccato zu sprechen. Der sprachliche Hauptaccent auf der ersten wird durch grössere Tonhöhe markiert. Die metrische Hebung auf *-ge-* mache man u. a. durch eine kleine Pause hinter dem Vokal bemerklich. Man hat die Worte also folgendermassen zu symbolisieren:

$$\times \grave{\smile} \times \grave{-} \times .$$

Was von einzelnen Stellen gilt, gilt auch von ganzen Kunstwerken, ja ganzen Stilarten. Ein Dichter darf in einem Gedicht, das grosse innere Erregung malt, den grammatischen Wort- und Satzaccent oft verletzen zu Gunsten von Wirkungen, wie sie oben beschrieben. Passend überhaupt ist diese Technik für witzige oder pointierend-belehrende Gattungen (Satire, Fabel).

Mit einem Worte, es ist ganz unrichtig 'Accentverletzungen' in deutschen Versen ohne weiteres als regelwidrig oder gar roh hinzustellen. Sie sind vielmehr ein Ausdrucksmittel, bei dem es immer darauf ankommt, wie es gehandhabt wird. Zu misbilligen ist die Accentverletzung nur dann, wenn sie nicht dem Ausdruck dient, wenn sie nicht durch ethischen Accent bedingt oder zur Hervorhebung eines Wortes gefordert wird. Sobald theoretische Erwägungen (wie bei den Nachahmern der antiken Verskunst) ihr Grund sind, kann in der Tat die Accentverletzung im Deutschen zur Barbarei werden und ist es in älterer wie jüngerer Zeit geworden.

[1]) Litbl. f. germ. rom. Phil. 1902, S. 259.
[2]) Vgl. unten § 14.

Eins bleibt allerdings für die Erlaubnis, den Sprachaccent im Verse zu vernachlässigen, unbedingt nötig: der Leser darf über das Metrum und die Verteilung der Silben auf dasselbe nicht im Zweifel sein. Konflikt zwischen Sprachton und Versmass kann offenbar nur dann bemerkt werden, wenn der Sprecher weiss, auf diese Silbe muss die metrische Hebung fallen, und wenn er doch fühlt, der grammatische Wortaccent widerstrebe dem. Die Freiheit der 'schwebenden Betonung' fordert als Korrelat daher immer grosse metrische Gebundenheit, wie umgekehrt die altdeutsche metrische Freiheit nur bei accentueller Gebundenheit möglich war. Die Erkenntnis des Metrums ergiebt sich entweder daraus, dass die überwiegende Menge der Verse streng accentuierend sind und so das verborgene Gesetz unvermerkt einprägen, oder — was vom Übel ist — aus dem übergedruckten Schema, oder endlich aus der Anwendung des alternierenden Rhythmusprinzips, dem als Begleiterscheinung die Silbenzählung zugehört. Beispiele für die erste Weise sind der deutsche fünffüssige Iambus und der Hexameter in 'Hermann und Dorothea', für die andere manche Oden Klopstocks, für die dritte eben der Reimvers des 15./16. Jhs.

Behandelt man die Frage nach der Güte der Reimpaare im 15./16. Jh. unter diesem Gesichtspunkt, so muss man sie so stellen: ist die 'schwebende Betonung' in ihnen stilistisch bedingt oder Folge handwerksmässiger Scansion? Den Grad der Vortrefflichkeit dieser Verse nach den Prozenten der Accentverletzungen[1]) zu bestimmen, halte ich für unzulässig,[2]) so nützlich solche Berechnungen sonst auch sein mögen.

Von diesem Standpunkt aus sage ich, der rhythmische Stil der in Rede stehenden Werke des 15./16. Jhs. ist dem Inhalt durchaus gemäss. Die Dichtungen sind didaktisch, satirisch, humoristisch — dazu passt die Technik vortrefflich, weil sie dem Vortrag etwas Pointierendes, Eindringliches giebt. Sowohl die Verse Brants wie die Hans Sachsens klingen recht gut, wenn man sie richtig vorträgt. Meisterstücke sind sie freilich nicht durchweg. Doch ist z. B. jener Spruch vom Schlauraffenlant in seiner Art vortrefflich.

---

[1]) So Helm.

[2]) Vgl. hier, was Litbl. 1902, S. 257 ff. über Wulffs Rhythmizitätsklassen gesagt worden ist. Wulff macht denselben prinzipiellen Fehler wie Helm.

So beweisen die Zeugnisse für alternierende Technik der frühnhd. Reimpaare; allgemeine rhythmische Erwägungen lehren, dass sie durchaus stilgemäss ist. Ihre zunehmende Verbreitung erklärt sich wohl am besten aus dem Überhandnehmen des Didaktischen, Satirischen und Humoristischen, also stilistisch. Darum ist sie in den Gattungen des Gesellschafts- und Volksliedes, auch des Kirchenliedes nicht beliebt; sie wird schliesslich bekämpft, sobald der veränderte Gehalt der Dichtung einen neuen rhythmischen Stil verlangt. Es ist also kein Anlass, die alte Ansicht mit Goedeke und andern aufzugeben.

Anhangsweise bemerke ich noch, dass nicht nur der Stil der Werke, sondern auch die Natur der Sprache die in Rede stehende Technik empfohlen haben kann. Gewisse, namentlich obd. Dialekte trennen die Silben der Worte schärfer von einander, artikulieren sie sorgfältiger und verringern dabei ihre Gewichtsunterschiede sehr: der Mitteldeutsche hat beim Hören den Eindruck einer gewissen Gleichmässigkeit der Syllabierung. Durch den Abfall und Ausfall der meisten schwachen *-e* wird der Charakter grosser accentueller Gleichförmigkeit der Worte und Silben in obd. Dialekten noch verstärkt. Gerade das letztere Moment ist für die Beurteilung der frühnhd. Reimpaare sehr zu beachten: man sehe nur bei Brant die Menge einsilbiger Worte. Eine feinere Rhythmik ist — das darf man wohl behaupten — bei solchen Sprachzuständen schwer möglich.[1]) Die schwachen Endungen (*-er, -el, -em* u. s. w.) und Präfixe (*ge-, be-*) sind rhythmisch nötig, um den auf die Dauer unerträglichen Zusammenfall von Fuss[2]) und Glied[2]) zu verhüten.[3]) Ihre konsequente Wiederherstellung auf der Grundlage des Mitteldeutschen ist darum eine auch ästhetisch wichtige Tat gewesen.

Die alternierende (mit Silbenzählung auftretende) Verstechnik ist nun am Ende des 16. Jahrhunderts auch für die Dichtung der neueren Richtung verwendet worden, welche in Inhalt und Versart ganz oder doch sehr stark unter französischem und italienischem Einfluss steht. Auch für die Rhythmik dieser

[1]) Das hat schon der Baier W. Hunger († 1555) beklagt: *nostri autem rhythmi praeter monosyllaborum asperitatem, quibus lingua Germanica plena est, Gallicanorum suavitati . . . merito cedunt.* Rubensohn, Griech. Epigramme S. LXXXIV.

[2]) Siehe unten § 26.

[3]) Vgl. Beitr. 23, S. 70.

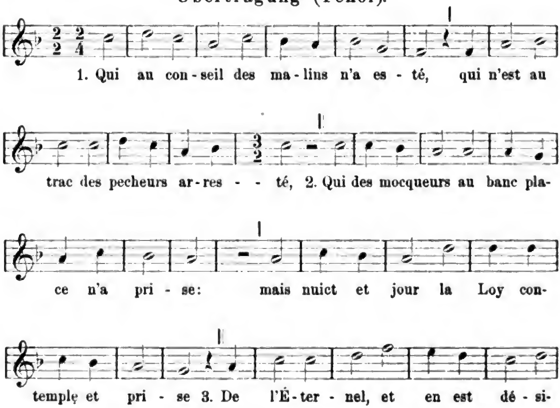
modernen Poesie kann der Beweis in derselben Weise wie oben geführt werden.

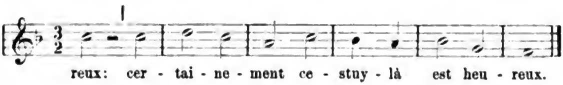
Zunächst die gesungene Poesie.

Die calvinistischen Psalmlieder von Marot und Bèze (vollständig zuerst 1562) wurden von Ambrosius Lobwasser vor 1565 (hrsg. 1573) unter genauer Beobachtung der Form des Originals (bis auf die Silbenzahl) ins Deutsche übertragen und mit den beigegebenen Originalmelodien von den Reformierten allgemein angenommen. Dieselbe Arbeit unternahm Paul Schede Melissus, der schon 1572 damit hervortrat. Das Metrum der deutschen Verse wird durch die Melodien und zugleich durch die Vergleichung beider Übersetzungen als alternierend mit häufiger 'schwebender Betonung' gesichert. Als Beispiel stehe hier gleich das erste Stück.

Die Notation ist mensural. Ich übertrage, wie sonst, mit Taktwechsel und verkürze die Notenzeichen um die Hälfte. Der Charakter des Gesanges ist der des 'rhythmischen' protestantischen Chorals, von dem das heute bekannteste Beispiel 'Jerusalem, du hochgebaute Stadt' sein dürfte.

Übertragung (Tenor).





Für Lobwassers Text ist durch diese Melodie folgende Betonung erwiesen:

Wer nicht mit dén gottlósen géht zu ráth
und nicht tritt in sündlicher léut fusspfád:
Der áuch nicht mit sitzt áuff der spötter bäncken:
sondérn auf Gótt's gesétz mit fléiss thut dénoken,
Und sich dess tág und nácht nimmt hértzlich án:
füwár das íst für Gótt ein sélig mánn.

Str. 3 findet sich im Versinnern *sondérn.*

Die Betonung in Schedes vierter Strophe ist:

Dan wég unt stég der gérechtén alhi
Got wáis untként, tregt ímmer sórg für si,
Drum hán si áuch wolfárt stetz únverséret:
unt wéil der Hér sich vón gotlósen kéret,
Mus ýre bán, die si han géwandélt,
unt si gleich mit zum ábgrund séin gefélt.

Lobwasser[1]) macht von der schwebenden Betonung viel seltener Gebrauch als Schede. Seine Technik ist offenbar mehr von der rein accentuierenden des geistlichen Liedes abhängig, steht zwischen dieser und der alternierenden in der Mitte. Schede

[1]) Was Kauffmann S. 139 über Lobwassers Technik sagt, trifft nicht zu. Wie wir oben gesehen, ist keine Rede davon, dass in seinen Psalmen die ungezwungene Prosabetonung herrsche und Hebungen wie Senkungen 'nach Bedarf' vorhanden seien. Kauffmann citiert S. 142 selbst eine Stelle aus Opitz, die seine Ansicht widerlegt: „[Lobwasser und Melissus, denen] damals jetzige manier poetisch zu schreiben und den ton der syllaben in acht zu nehmen unbekannt gewesen.“ Ferner ahmt Lobwasser keineswegs die frz. Cäsur nach. Das Metrum der Melodie des ersten Liedes enthält brachykatalektische und katalektische Sechser; sie sind oft durch Aufgabe der Füllpause zum Fünfer verkürzt. Diese — im frz. Text als Zehnsilbler auftretende — Versart wird von Lobwasser mit dem altüblichen, deutschen 'cäsurlosen' Sechser (5 Texthebungen) nachgebildet. Anders steht es bei Schede.

dagegen ist sich seiner alternierenden Technik und ihrer Accentvernachlässigung klar bewusst: das folgt aus seiner Accentuation.[1])

Dieselbe Technik wird auch in der Sprechpoesie verwendet. Beweisen lässt es sich für einige Dichter, die daher hier genannt werden sollen.

1619 übersetzte Tobias Hübner 'La seconde sepmaine du Bartas' und 'La vocation' von ebendemselben. Die Verse darin sind den frz. genau nachgebildet, denen des Originals 'wie aus dem Französischen gegen über gesatzten klärlich zu sehen' 'an mass, abschnitt, endungen, ja Sylben durchaus gleich'. (Goedeke Grdr.² III, 34.)

Seinem Beispiel folgte Martin Opitz in seinen Jugendgedichten. Der bedeutendste dieser Richtung ist aber G. R. Weckherlin (1584—1653).[2]) Er spricht sich in der Vorrede zu den Gaistlichen und weltlichen Gedichten, Amsterdam 1641[3]) deutlich über sein Versprinzip aus: 'die zwaite, vierte, sechste, achte etc. Syllaben allzeit lang [d. i. sprachlich betont], und also die Verse aufs lauter Spondäen [– –́] oder Iamben [◡ –́] (wie sie zu nennen) zu machen, erachte ich (erwegend einer ieden Sprach eygenschafft) nicht so bequem in andern, als in der Engelländischen und Niderländischen Sprachen.' Er will also seine Verse nicht wie Engländer und Holländer accentuirend bauen, sondern die Freiheit der schwebenden Betonung bewahren. Die Betonung *Gottés, einém* [– ◡́] mag er nicht aufgeben. Also ist bei ihm zu lesen:[4])

1, 300 (Nr. 6):

Auch wírt, wan álles fláisch soll wieder aúfferstéhen
Für dés Höchstén gerícht,
Der bö́sen jámer récht angéhen,
Da íhrer kéiner wirt auff hö́ben séin gesicht:
Kein Sǘnder wirt ja dánn der frómmen wóhn beflö́cken,
Noch sich undér die zúnfft der gérechtén verstö́cken.

Für das Verständnis der citierten Worte ist zu beachten, dass Weckherlin wie Laurentius Albertus[5]) der deutschen Sprache

[1]) Jellinek, S. LX. Drescher, S. 334 f.
[2]) Über seine Vorbilder vgl. Fischer 2, 508 ff.
[3]) Fischer 1, 293, 39 ff.
[4]) So auch Fischer 2, S. 511 ff.
[5]) S. 156.

Quantitätsmessung zuschreibt. Die Silben, die wir heute betont nennen, nennt er 'lang', die unbetonten 'kurz'. Aber er behauptet, der Dichter brauche diese Eigenschaft der Sprache beim Versemachen nicht zu berücksichtigen.

Man bezweifelt zwar neuerdings, dass die Verse der eben genannten Dichter wirklich alternierend gemeint seien. Kauffmann[1]) z. B. würde in den Weckherlinschen Versen ansetzen:

Fű́r des Hő́chsten gericht
Nóch sich únder die Zúnfft der geréchten verstő́cken.

Aber Opitzens Bemerkungen über die Veränderung der Technik liefern den indirekten Beweis für die Richtigkeit der älteren Ansicht.[2])

Bekanntlich gilt Opitz als Reformator der nhd. Verkunst. Er ist derjenige, der das accentuierende Prinzip der deutschen Verse zwar nicht zuerst formulierte,[3]) aber zuerst zur Anerkennung brachte. Er stand dabei unter dem Einfluss Hollands, wo das Prinzip bereits praktisch von Daniel Heinsius durchgeführt war. Opitz sagt in der Deutschen Poeterey von 1624[4]): '*nachmals ist auch ein jeder verss entweder ein iambicus oder trochaicus; nicht zwar das wir auff art der griechen unnd lateiner eine gewisse grösse der sylben können in acht nehmen; sondern das wir aus den accenten unnd dem thone erkennen, welche sylbe hoch unnd welche niedrig gesetzt werden soll. Ein Jambus ist dieser:*

Erhalt uns Herr bey deinem Wort.

Der folgende ein Trocheus:

Mitten wir im leben sind.

Dann in dem ersten verse die erste sylbe niedrig, die andere hoch, die dritte niedrig, die vierde hoch, und so fortan, in dem anderen verse die erste sylbe hoch, die andere niedrig, die dritte hoch etc. aussgesprochen werden. Wiewol nun meines wissens noch niemand,

---

[1]) S. 139.
[2]) Helm, S. 99.
[3]) Vgl. oben Clajus.
[4]) Witkowski, S. 182.

ich auch vor der zeit selber nicht, dieses genawe in acht genommen, scheinet es doch so hoch von nöthen zue sein, als hoch von nöthen ist, das die Lateiner nach den quantitatibus oder grössen der sylben ihre verse richten und reguliren. Denn es gar einen übelen Klang hat:

Venus die hat Juno nicht vermocht zue obsiegen;

weil Venus und Juno Iambische, vermocht ein Trocheisch wort sein soll: obsiegen aber, weil die erste sylbe hoch, die andern zwo niedrig sein, hat eben den thon, welchen bey den lateinern der dactylus hat, der sich zueweilen (denn er gleichwol auch kan geduldet werden, wenn er mit unterscheide gesatzt wird) in unsere sprache, wann man dem gesetze der reimen keine gewalt thun wil, so wenig zwingen lesst, als castitas, pulchritudo und dergleichen in die lateinischen hexametros unnd pentametros zue bringen sind. Wie wol die Frantzosen und andere, in den eigentlichen namen sonderlich, die accente so genawe nicht in acht nemen, wie ich dann auch auff art des Ronsardts in einer Ode geschrieben:

Bin ich mehr als Anacreon,
Als Stesichór und Simonídes,
Als Antimáchus und Bion,
Als Phílet oder Bacchylídes?

Doch, wie ich dieses nur lust halben gethan, so bin ich der gedancken, man solle den lateinischen accenten so viel möglich nachkommen.'

Man sieht aus diesen Worten, dass Opitz bei allen Versen seiner Zeit alternierenden Gang voraussetzt, also jenen Vers *Venus die hat* usw. als ◡–́◡–́◡–́ ◡–́◡–́◡–́◡ auffasst und andererseits die Verse nach seinem neuen Grundsatz auch mit regelmässigem Wechsel von einsilbiger Senkung und Hebung bildet. Tadelnswert erscheint ihm an jenem Vers, dass die Hebungen des Metrums nicht immer mit den grammatischen Wortaccenten zusammenfallen, also die Versbetonung *Junó, vérmocht, obsíegen.* Eben diese Nachlässigkeit rügt er an seinen früheren Gedichten und an denen aller seiner Zeitgenossen, unter denen Weckherlin der bedeutendste war. Also müssen diese doch die 'schwebende Betonung' nach Belieben angewendet haben. Welchen Sinn hätte sonst Opitzens Tadel? Die Tendenz seiner Reform ist offenbar, das im mhd. fast ausschliesslich verwendete accentuierende

Prinzip wieder zur alleinigen Grundlage des deutschen Verses zu machen, wie es in Holland schon geschehen war.[1]) Es muss also vor ihm verloren gegangen sein.

Wie Opitz von der alternierenden zur accentuierenden Technik übergeht, so unter seinem Einfluss auch Tobias Hübner. Dieser giebt 1631 eine Übersetzung der Ersten Woche des Du Bartas heraus und sagt in der (undatierten) Vorrede,[2]) er habe sich *zu derselben ungefährlich vor ein sechs jahren* [1624 erschien Opitzens Poeterey!] *schon von mir eilfertig übersetzten Ersten Woche, newlicher durch- und übersehung, bereden und bewegen lassen: Dabey etwas genawer auff das mas, dass nemlich die Verse aus lauter reinen Jambis, das ist, der accent allzeit in der andern Silbe, jedweders pedis, sich befinden, bestunden, so in der verdolmetschung der Anderen Woche, des Herren zu Bartas, . . . nicht alle wege beschehen, . . . acht gegeben worden.* D. h. in der Übersetzung der 'Andern Woche' und der ersten Fassung der 'Ersten' sind die Iamben des Metrums nicht rein, weil die *pedes* oft nicht sprachgemässe Betonungen wie *Gottés, einém* enthalten. In der neuen Bearbeitung hat er nach Opitzens Beispiel wirkliche reine (Accent)-Iamben angestrebt.

Eben gegen diese Opitzische Reform richtet sich Weckherlins oben mitgeteilte Stelle, die sich danach leicht versteht. Weckherlin blieb bei seiner, der älteren Technik entlehnten Kunst. Man beachte dabei, dass Opitz von 'Accenten' (hoher, tiefer Ton im Anschluss an die lateinische Grammatik) redet, Weckherlin mit Albertus von 'Quantitäten' (Längen, Kürzen, Mittelzeiten im Anschluss an die Schulmetrik). Gemeint ist in beiden Fällen das, was man heute 'dynamische Betonung' nennt.

Durch Opitz ist die alternierende Weise endgiltig abgetan worden. Über 100 Jahre hat sie die deutsche Verskunst beherrscht, seit dem 17. Jh. gilt wieder — nun aber begrifflich erkannt und als Gesetz formuliert — das alte, accentuierende Prinzip.

Man fragt: woher stammt jene alternierende Technik mit ihrer Accentfreiheit und strengen Silbenzählung?

Nach der herkömmlichen Annahme soll sie sich im Lauf des 15. Jahrhunderts aus der älteren, mhd. allmählich entwickelt

[1]) Rubensohn, Euph. 6, 65 ff.
[2]) Goedeke III, 32.

haben.[1]) Die Vokalmusik des Minnesangs und der Spruchpoesie hatte ja wie gezeigt, die Freiheit der Senkung immer mehr eingeschränkt und schliesslich fast nur rein 'iambische' oder 'trochäische' Reihen übrig gelassen. Hand in Hand damit ging eine gewisse Accentfreiheit, die das Gebiet der 'schwebenden Betonung' erweiterte. Betonungen wie *rîchéit, urkúnde* wurden häufiger; ja auch ein *minné* und Fälle dieser Art tauchten auf, allerdings nur im Versanfang.[2]) Denkt man sich diese Bewegung zum Abschluss gebracht und die Freiheit des Reiheneingangs ins Versinnere und ans Versende übertragen, dann hat man allerdings die Technik des Meistergesangs, die oben mit einem Beispiel belegt ward. Auf die Zahl der Silben hatte auch schon der mhd. Dichter geachtet; also konnte auch die Gewohnheit der Silbenzählung einheimischer Überlieferung verdankt sein, wie die Töne der Meistersinger ihr wohl sicher entstammen. Ganz ähnlich soll sich die Entwicklung in der Sprechpoesie (Reimpaare) vollzogen haben.

Theoretisch lässt sich eine solche Entwicklung begreifen. Aber in Wirklichkeit ist sie nicht sehr wahrscheinlich. In der Liederpoesie finden wir jene 'silbenzählende' Weise schon bei Burkart (1216—42) und beim Meissner, dem Zeitgenossen Konrads von Würzburg. Wizlav und Hermann der Damen kennen sie auch. Die andern Dichter der Jenaer Handschrift, auch Frauenlob, machen von ihr keinen Gebrauch. Es ist also nur ein kleiner Kreis von Dichtern, in der sie auftritt, und zwar bei Burkart und besonders beim Meissner gleich so ausgiebig, dass man an eine allmähliche Entstehung nicht recht glauben kann.

Bei den Reimpaaren meint man, eine allmähliche Zunahme der starken schwebenden Betonungen schon im 13. Jh. feststellen zu können.

Jänickes[3]) und Seemüllers Bemerkungen über die Metrik des sog. Seifried Helbling pflegt man hier anzuführen. Aber wie will man einem Dichter, der sich metrisch offenbar ziemlich frei bewegt, ohne genaue statistische Untersuchung Accentvernachlässigung nachweisen? Helblings Verse sind m. E. eher

[1]) Paul, Grdr. II, S. 944.
[2]) Vgl. Reinmar v. Zweter. Roethe S. 386.
[3]) ZfdA. 16, 402 ff.

wie die Hartmanns zu beurteilen. Es kommt hinzu, dass nach Huttens Wort über Brant jene alternierend-silbenzählende Technik in den Reimpaaren etwas ganz neues war.

Mir ist deshalb viel wahrscheinlicher, dass wie in der Lyrik, so auch in der Sprechpoesie die schwebende Betonung im Verse je zu einer bestimmten Zeit aufgekommen ist. Es liegt nahe, sie auf romanischen Einfluss zurückzuführen. Diese Ansicht spricht für den Meistergesang Borinski S. 27 aus: die rohen Handwerker hätten diese Technik aus dem gewerbfleissigen Französisch-Flandern empfangen. Man kann weitergehen und fragen, wie weit unmittelbare Beziehungen der deutschen Meistersinger zu ähnlichen Vereinen in Frankreich vorhanden waren. Denn auch in Frankreich gab es dergleichen. Für die deutschen Reimpaare scheint der Einfluss französischer Kunst noch wahrscheinlicher. Denn es ist doch auffällig, dass mit der alternierenden Technik auch sofort die französische weibliche Form des Vierers ×$\acute{-}$×$\acute{-}$×$\acute{-}$×$\acute{-}$(×) aufkommt, der alte Wechsel von 4 und 3 ⌣ wegfällt. Und doch hätte sich 3 ⌣ ebenso gut wie 4 ⌣ alternierend bauen lassen.

Indes ist mir trotz alle dem französischer Einfluss nicht wahrscheinlich. Einmal weil man in der Zeit bis 1500 schwerlich ein klares Bewusstsein vom Accent und seiner Beachtung oder Verletzung hatte. Weder in Frankreich noch in Deutschland. Bewusste Nachahmung der westlichen Technik würde eingehende grammatische Kenntnisse über den französischen und deutschen Accent voraussetzen. Man weiss aber wie lange das Wesen des französischen Wortaccents geheimnisvoll geblieben ist.

Andererseits spricht der Gebrauch der schwebenden Betonung bei Burkart für originale Entstehung. Er braucht sie im Reiheninnern fast nur von der Senkung des ersten Fusses zur Hebung des zweiten und zwar oft, während er sie in der Eingangssenkung meidet, also gerade da, wo sie auch bei andern Dichtern unanstössig ist. Das weist auf eine rhythmische Besonderheit. Burkart will offenbar den Reihenanfang voller und schwellender machen. Er hat entdeckt, dass schwebende Betonung ein vortreffliches Mittel dazu ist. Von irgend welcher Rohheit kann dabei gar keine Rede sein. Im Gegenteil.

Der Meissner, der ein trockener, lehrhafter Poet ist, wird die schwebende Betonung im Innern wieder selbständig erfunden haben, wohl weil sie für einen didaktischen, eindringlichen Stil

gut passt. Wizlav und Damen dürften sie von ihm haben. Für Brant ist die Sache als Neuerung bezeugt.

Ich glaube also, man darf bei dieser Erscheinung nicht von Entwicklung, sondern nur von Entdeckung und Einführung sprechen, mag solche auch öfters erfolgt sein.[1])

Immerhin bedarf es noch eingehender Untersuchung. Auf sicherem Boden steht der Forscher erst bei den Dichtern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die zweifellos französische Metra nachbilden: Hübner, Opitz, Weckherlin, Schede, Lobwasser und viele andere.

Unter diesen ist sich Schede klar bewusst, dass er nicht nur im allgemeinen, wie Lobwasser, sondern auch im einzelnen die Eigentümlichkeiten des französischen Verses nachbilde. Den französischen Zehnsilbler, für den das 16. Jh. männliche Cäsur vorschrieb, giebt er regelmässig so wieder, dass hinter der vierten Silbe ein Einschnitt (Wortschluss) ist,[2]) während das Lobwasser nicht tut. Dass er seine Verse mit Absicht gegen den Wortaccent bildet, zeigt er dadurch an, dass er in gewissen, uns besonders störenden Fällen den gedrückten Wortaccent graphisch anzeigt:[3]) es konnte ihm schwerlich verborgen sein, dass er mit seiner 'schwebenden Betonung' dem französischen Original folgte. Man bedenke, dass ins 16. Jh. der Anfang der französischen Grammatik fällt, dass u. a. damals der Begriff accentus, freilich ganz im antiken Sinne, geläufig geworden war. Vgl. Gröbers Grdr. I, S. 21 ff., dazu die citierten deutschen Grammatiken, die von Accent reden.

Auch Weckherlin ahmt möglichst getreu nach, indem er es[4]) tadelt, wenn *dem so lieblich fallenden und gantz künstlichen Abbruch in der mitten der langen Versen* [Cäsur], *sein merckliches wehrt vielleicht gar* genommen werde.[5]) Ebenso Opitz Poeterey S. 184 ff., der seine Grundsätze ganz ausführlich mitteilt.

Diese vor-Opitzische Technik steht — das hat die Untersuchung ergeben — mindestens seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in nächster Beziehung zur französischen. Sie ist aber,

[1]) Neuerdings wendet R. Dehmel starke 'Accentverletzung' im Versinnern oft und mit Glück an.

[2]) Jellinek S. LVIII.

[3]) S. LX.

[4]) 1, 293, 55 ff.

[5]) Vgl. auch Fischer 2, 513.

wie die Erörterungen des ganzen Paragraphs gezeigt, durchaus alternierend, auch unter Verletzung des grammatischen Wort- und Satzaccents. Demnach kann sie jedenfalls nicht zum Beweise gegen die streng alternierende Auffassung des französischen Verses benutzt werden, bestätigt sie im Gegenteil vollkommen. Und wenn sie wirklich von der französischen Technik im Punkte der schwebenden Betonung unabhängig ist, so bietet sie doch eine sehr belehrende Parallele zu ihr dar. Sie zeigt, dass selbst in einer so sehr accentuierenden Sprache wie der deutschen echt alternierende Technik möglich und gebräuchlich werden konnte, dass also die Abneigung der Metriker gegen dieselbe unbegründet ist.

Was mittelbar durch Betrachtung deutscher Nachahmungen romanischer Originale erwiesen wurde, bestätigen Zeugnisse deutscher Dichter über den französischen Vers selbst.

Opitz sagt in der Vorrede zur Übersetzung des 'Lobgesangs' von Heinsius auf Jesus Christus (Görlitz 1621): *auff den thon und das mafs der Syllaben, darinnen nicht der mindeste theil der ziehrligkeit bestehet, habe ich, wie sonsten, auch hier genawe achtung gegeben: wiewohl denselben auch die Frantzosen selber offtmahls gewalt thun: von uns aber noch fast keiner, meines wissens, sich darauff verstanden.*[1]) Ebenso Poeterey 182 f.: *wiewol die Frantzosen und andere, in den eigentlichen namen sonderlich* [also auch in Worten, die nicht Eigennamen sind!], *die accente so genawe nicht in acht nemen.* Er fährt dann fort: *unter den Iambischen versen sind zue föderste zue setzen, welche man Alexandrinische ... zue nennen pfleget.* Dann bespricht er die vers communs, die also auch zu den iambischen gehören. Diese Aussagen[2]) zusammen genommen geben uns vom französischen Vers des angehenden 17. Jhs. genau dasselbe Bild, was für das Ende die Worte des Js. Vossius[3]) zeichnen. Dass das von Opitz aufgestellte accentuierende Prinzip für die romanischen Sprachen nicht gelte, bestätigt Weckherlin (1641):[4]) *iedoch wer es* [dies Prinzip] *auch in der Teutschen halten will und zierlich fortbringen kan (dann die übrige vorberührte Sprachen* [frz.

[1]) Rubensohn, Euph. 6, 66 Fussn. Borinski S. 62.
[2]) S. 186.
[3]) Oben S. 23.
[4]) 1, 293, 46 ff.

ital. span.] *lassen es ihnen nicht gern einzwingen), der mag es thun unnd gelobet werden.* Noch deutlicher Harsdörffer in einem Schreiben an Schottel (abgedr. vor der 'Verskunst'[1]) 1645): *die gründliche und ungezweiffelte Maasforschung der Silben . . . die Frantzösischen, Italiänischen und Spanischen Poeten haben hierin noch zur Zeit keine gewifsheit, wie man auch aus ihren vornemsten Schriften zu beobachten hat. Ronsart führt seinen verliebten Riesen (le Cyclope amoureux) also redend ein:*

⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –
Contre (für contre) le mal d'amour
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
que tous les maux excede
⏑ – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – ⏑
L'artifice (für L'artifice) n'invente
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
un plus present remede etc.

Dergleichen ist fast in allen der berühmten Frantzosen Gedichten zu finden. So schreibet auch Saint Amant an Damon f. 129:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
Damon, ie languissois (für languissois)[2])
⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑
dans en sombre (für sombre) silence etc.

Die Italiener sind hierinnen nicht achtsamer . . . Die Spanier beobachten den Lang- und Kurtzlaut ihrer Wörter zwar genauer, vermissen aber doch mannichmahl die rechte Reimmaas . . . Ich wil nicht sagen, dafs so berühmte Leute gefehlet haben, sondern vielmehr glauben, Sie haben nur die Anzahl der Silben (wie auch bey uns Teutschen die alten Meister-Sänger) und nicht die rechte Wortzeit oder den langen und kurtzen Tohn in acht genommen.

Seit Opitz werden nun die französischen Verse bewusst nach demselben Prinzip nachgebildet, welches — unbewusst — auch die mhd. Dichter verwendet haben. Man kann darum vom 17. Jh. ab wieder ohne weiteres vom Metrum deutscher Verse auf das der Originale schliessen.

---

[1]) Borinski S. 156.

[2]) Hier setzt er eine falsche Betonung an, gemäss einer damals verbreiteten unrichtigen Auffassung vom französischen Accent.

Eine Hauptrolle spielt seit jener Zeit der Alexandriner, der durch Opitz sehr in Aufnahme gekommen ist, wenn dieser auch nicht der erste[1]) war, der ihn verwendete, noch Anspruch machte, als erster zu gelten. Der Vers wird von ihm durchaus sechsfüssig gebildet:[2])

Dich hétte Júpitér nicht Páris, ihm erkóren.

5 Füsse hat der 'vers commun' (Poeterey S. 186):

Im Fáll du wilt was góttlich ist erlángen.

Der Achtsilbler 4 (S. 190):

Dersélbe wélcher diese nácht
erst hát sein Lében híngebrácht etc.,

eine Ode (S. 190), die eine Ronsards (Oeuvres II, 236) nachbildet. Entsprechend auch die kürzeren Verse: alle alternieren und beweisen damit unmittelbar, dass auch ihre Vorbilder diesen Rhythmus hatten.

Auf diesen von Opitz vorgeschriebenen Pfaden bewegt sich die Nachbildung französischer Rhythmen bis in die Neuzeit hinein weiter. Joh. Chr. Gottsched[3]) nennt darum die vers communs fünffüssige Iamben, die Alexandriner sechsfüssige; das Metrum von

Quelle docte et sainte yvresse

bezeichnet er als dasselbe, welches Canitz brauche in:

Soll ich meine Doris missen.

Es ist unnötig die Beispiele zu häufen. Nur einige Urteile über das Metrum der französischen Verse mögen noch hier Platz finden. Sie sind wertvoll, weil sie (wie auch die oben mitgeteilten) von Männern stammen, die den Rhythmus französischer Verse aus eigener Erfahrung gründlich kannten.

---

[1]) Rubensohn weist Euph. 6, 253 richtig darauf hin, dass die viel citierte Stelle aus Opitzens Aristarchus, Witkowski S. 98, (vgl. Kauffmann § 152) missverstanden werde. *Primum* (= anfangs) steht da, nicht *primus* (= als erster).

[2]) S. 184.

[3]) Deutsche Sprachk.[5] 1762, S. 645 f. Vgl. sein Handlexicon d. schön. Wissensch. 1760, S. 68. Crit. Dichtk. S. 382.

Dabei kommt fast immer wieder jenes Vorurteil zu Tage, das schon Opitz und Harsdörffer hegten und das auch heute noch nicht ausgerottet ist und die richtige Beurteilung der romanischen Rhythmen beeinträchtigt.

Seit Opitz ist den deutschen Dichtern und Theoretikern das accentuierende Prinzip so vertraut geworden, dass sie beginnen, für jede nationale Verskunst Übereinstimmung von grammatischem Wort- und Versaccent als selbstverständlich vorauszusetzen, Verse, in denen das nicht der Fall ist, schlechtweg für barbarisch zu erklären. Dieser Denkweise neigt schon Harsdörffer zu. Deutlich hat sie Gottsched. Daher seine prosodische Regel: 'ein Poet richte sich in der Scansion nach der gemeinen Aussprache'.[1]) Von diesem Standpunkt aus beurteilt Gottsched die französischen Verse, die er als Verehrer des französischen Theaters sehr genau kannte. Er findet es höchst befremdlich, dass die Franzosen nichts von einer regelmässigen Abwechslung langer und kurzer [d. h. grammatisch betonter und unbetonter] Silben wissen. Besonders ihr Gesang verletze darum das Ohr: 'wer da wissen will, wie seltsam dieses klinget, der darf sich nur von einem Franzosen ein paar Liederchen vorsingen lassen . . . Da muss es nothwendig geschehen, dass ein ganz kurzes *e* zuweilen sehr lang ausgedehnet, eine sehr lange Sylbe hingegen geschwinde überhüpfet oder verschlucket wird'[2]) 'Z. E. das bekannte Lied aus dem Du Freny:

Un fou, qui veut faire l'habile,
dit qu'en lisant il prétend tout savoir etc.

das kann nach der Melodie, die fast allen Franzosen bekannt ist, nicht anders gesungen werden, als dass die letzte Sylbe von *faire*, die doch nach der richtigen Aussprache [dem grammatischen Accent] so kurz als möglich ist, lang [d. i. betont] wird. Das Wort *prétend* aber, welches natürlich wie ein Iambus ausgesprochen wird, ein Trochäus werden muss; weil die Musik es so mit sich bringt, dass auf die kurzen Sylben [d. i. grammatisch unbetonten] lange [d. h. rhythmisch schwere] und auf die langen Sylben kurze Noten treffen.' Dies Prinzip findet er 'barbarisch'.[3])

[1]) Crit. Dichtk.[3] 1742, S. 385.
[2]) S. 380.
[3]) S. 381.

Wie im Gesang so ist es auch sonst. 'So hoch Dante und Petrarcha in Welschland, Ronsard und Malherbe in Frankreich wegen der durch sie gesäuberten Poesie ihres Vaterlandes geschätzet werden: so seltsam muss es einem Verständigen vorkommen, dass diese grosse Geister ihren Landesleuten nicht gewiesen, wie man auch im Welschen und Französischen die lateinische Art zu Dichten, nachahmen und verschiedene Arten der Abwechselung langer und kurzer Sylben einführen könnte.[1]) Sie blieben nämlich bey der blossen Abzählung der Sylben [statt sie zu messen oder, nach neuerem Ausdruck, nach dem Accent zu wägen] und dem Reime: wozu die Franzosen in den fünf- und sechsfüssigen Versen noch einen Abschnitt [césure] hinzuthaten. Daher ist es denn vergeblich, wenn einige von unseren Landesleuten in der Poesie dieser Völker ein Sylbenmaass [mit 'lang' und 'kurz', d. h. mit Beachtung des grammatischen Accents] suchen; oder ihre Poeten beschuldigen, dass sie dawider verstossen. . . . Sie haben sichs noch niemals in den Sinn kommen lassen, dass ihre Sprache lange und kurze Sylben habe. . . . und wenn sie gleich viel von ihrer so genannten Cadance schwatzen: so ist es bey ihnen doch ein blosses *je ne sçai quoi?* Sie wissen nämlich nicht zu sagen, woher dieselbe entsteht, können auch keine Regeln davon geben; und wollen sichs doch nicht sagen lassen, dass solches bloss von einer regelmässigen Abwechslung l a n g e r und k u r z e r Sylben herrühret [d. i. herrühren kann; er meint: jene 'Abwechselung' haben die Franzosen wohl, aber nicht eine grammatische 'betonter' und unbetonter Sylben].'[2])

Immer und immer wieder mühen sich die Deutschen an dem Problem des romanischen Verses ab. So Ende des 18. Jahrhunderts W. Heinse, Hildegard von Hohenthal 1794, T. II (ed. Schüddekopf 1903, Insel-Verlag Bd. 5, S. 359 f.): 'die Italiäner sind schon zufrieden, wenn in ihren fünffüssigen Iambischen Versen nur zwey erträgliche [d. h. accentuelle] Iamben vorkommen, und sie nehmen darin alle andern Füsse auf. Sie haben weiter keine Regel, als den Wohlklang. Ebenso die Franzosen. Daraus entsteht bey ihren Versen, Arien und Stanzen eine unendliche Mannigfaltigkeit; die entgegen ge-

[1]) Vgl. Sprachk. 586.
[2]) Crit. Dichtk. S. 77 ff.

setztesten [accentuellen] Füsse vereinigen sich da zusammen. Zuweilen findet sich nach der gewöhnlichen Aussprache, selbst bey den besten Dichtern, nicht Ein [accentueller] Iamb. Man nehme den Ariost in einer Menge Verse.'

'Si perfetto destrier, donna si degna,
A un ladron non mi par che si convegna;

ruft Rinald dem Sacripant in vortreflichem Rhythmus zu. Es sollen Iamben seyn, sind aber

⏑⏑–⏑⏑––⏑⏑–⏑
⏑⏑–⏑⏑––⏑⏑–⏑

Anapaisten, Daktylen, und Trochaien.'[1])

D. h. der Rhythmus der Verse ist 'iambisch' [×–́×–́... ×–́(×)], aber der grammatische Accent der Worte ergiebt ein Gemisch von 'Füssen' verschiedener Art. Heinse hält accentuelle und metrische Iamben nicht genügend auseinander.

Dasselbe wie Heinse meint J. G. Gruber im Wörterbuch zum Behuf der Aesthetik u. s. w., Weimar 1810, T. 1, S. 138: '[die alexandrinischen Verse] bestehen aus sechsfüssigen Iamben, in der Mitte mit einem Einschnitt ... Bei den Franzosen ist er der heroische Vers geblieben, allein nicht in seiner ganzen Reinheit, denn statt der jambischen Füsse hat man Spondäen, Daktylen, Anapästen eingemischt. Aber auch dies half dem Übel, das man beseitigen wollte, nicht ab. Diese Versart wird nämlich, besonders in Gedichten von längerem Atem durch ihre Monotonie ermüdend und langweilig.'

Unter denen, die französische Verse aus eigener Erfahrung gründlich kannten, ist auch Goethe zu nennen. Dichtung und Wahrheit Buch 3 erzählt er, wie genau er durch die französische Einquartierung in Frankfurt, besonders durch seine Beziehungen zum Theater die Sprache, Litteratur und Verstechnik der Fran-

[1]) Man vergleiche mit dem oben S. 75 und 98 ff. erörterten, was Heinse a. a. O. über Glucks Behandlung der französischen Texte mitteilt. Gluck als Deutscher las die französischen Verse im wesentlichen accentuierend und komponierte sie dementsprechend. Heinse findet in dieser 'Neuerung' (S. 365) einen besondern Vorzug: 'die reizende Neuheit entzückte; kein Mensch beschwerte sich darüber; man konnte nicht müde werden, das Wunder anzustaunen'. Nach meinen Darlegungen ist Glucks Technik anders zu beurteilen.

zosen kennen gelernt habe. Er sagt:[1] 'die Tragödie kam seltener vor, und der gemessene Schritt, das Taktartige der Alexandriner ... machten sie mir in jedem Sinne fasslicher. Es dauerte nicht lange, so nahm ich den Racine ... zur Hand und declamierte mir die Stücke nach theatralischer Art und Weise, wie sie das Organ meines Ohrs und das ihm so genau verwante Sprachorgan gefasst hatte, mit grosser Lebhaftigkeit.' Der allgemeine Eindruck des 'Taktartigen', den der junge Goethe damals vom Alexandriner bekam, stimmt ganz zu dem bereits Ermittelten: auch Ronsard spricht von der *cadence Alexandrine.* Ferner hat Goethe selbst viele Alexandriner geschrieben, deutsche und französische. Sie sind seinem Ohr 'sechsfüssig',[2] im Deutschen natürlich accentuierend, im Französischen also alternierend gebaut: z. B. Br. 1, 57, 11:

qui m'**aimant autrefois**, rel**e**voit **ma** foiblesse
se **joignit à** ma **joie** et cha**ssa** ma tristesse. —

Das Endergebnis dieses Paragraphs ist dasselbe, wie das des vorigen. Nachbildungen französischer Verse im Deutschen beweisen, dass die Metra der Originale alternierten. Zahlreiche Zeugnisse sachkundiger Dichter und Theoretiker bestätigen die Tatsache unmittelbar.

§ 7. Fortsetzung. Der englische und holländische Vers unter französischem Einfluss.

Litteratur.

J. Schipper, Englische Metrik. I. Altenglische Metrik 1881. II. Neuenglische Metrik 1888. Bonn, Strauss. Ders., Grundriss der englischen Metrik (in: Wiener Beitr. z. engl. Philol. II) Wien u. Leipzig, Braumüller 1895. Dazu E. Einenkel, Anglia V, Anz. 30—53, 139—141. K. Luick, Englische Metrik. Pauls Grundr. d. germ. Philol. II, 994 ff. B. ten Brink, Chaucers Sprache u. Verskunst. Leipzig, Weigel 1884.

Ed. Mätzner, Altenglische Sprachproben. Berlin, Weidmann 1867. E. Wülcker, Altenglisches Lesebuch. Halle, Niemeyer 1874.

Wie die deutsche Litteratur hat auch die englische den Einfluss Frankreichs erfahren. Er ging hier unmittelbar vom

---

[1]) Hempel 20, 85.
[2]) Briefe WA 1, 17, 5.

Hofe aus. Denn seit der Schlacht bei Hastings 1066 herrschte in England ein französisches Königsgeschlecht, und mit ihm ein Adel, dessen Kultur französisch war. Der französische Einfluss macht sich in Stoff und Form bemerklich; er ist evident auf rhythmischem Gebiet. Die englische Sprache, das englische Versprinzip und die Technik im einzelnen stehen den deutschen, wie bekannt, sehr nahe. Die gleiche Ursache, nämlich der Rhythmus des französischen Verses, musste darum im Englischen ganz ähnliche Wirkungen haben, wie im Deutschen. Das ist in der Tat der Fall — ein nicht geringer Beweis für die Richtigkeit dessen, was gezeigt werden soll. Auch aus der englischen Metrik sind Beweise für das alternierende Prinzip der französischen Verse zu gewinnen. Sie sind um so wertvoller, als die Entwicklung der englischen Metrik völlig selbständig neben der der deutschen verläuft.

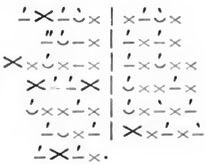
Die altenglische Allitterationspoesie kommt für den Zweck dieser Arbeit nicht in betracht. Auch die mittelenglische der strengen Richtung kann bei Seite bleiben. Sie hat sich zwar dem Einfluss der französischen Rhythmen nicht ganz entzogen; aber deren Wirkungen lassen sich anderswo besser studieren und zu Rückschlüssen benutzen, als gerade an ihr.

Wichtiger ist die Geschichte des nationalen Reimverses. Sie vergleicht sich in mancher Beziehung der des mhd., wenn auch wichtige Unterschiede bestehen. Der französische Einfluss traf in Deutschland einen vom germanischen Allitterationsvers merklich verschiedenen, im Bau sehr freien, drei- bis vierhebigen Reimvers. In England wirkte er ein auf den altüberlieferten, im wesentlichen zweihebigen Allitterationsvers selbst. Den Kampf germanischer und romanischer Technik kann man beobachten an dem rhythmisch sehr interessanten 'Brut' des Laȝamon, einer mittelenglischen Bearbeitung des 'Brut' vom maistre Wace. Das in gereimten Achtsilblern abgefasste französische Original wirkt ganz deutlich ausgleichend auf den nationalenglischen Allitterationsvers. Die rhythmische Form der Bearbeitung wird auf diese Weise ein merkwürdiger Kompromiss zwischen den beiden zusammenstossenden rhythmischen Systemen: dem der germanischen, sich in mannigfachem Wechsel ablösenden zwei- bis dreihebigen Verstypen und dem romanischen, das einen vierhebig alternierenden Rhythmus durchführt. Nimmt man Laȝamons Kurzverse drei- bezw. vierhebig, dann 'fehlen' oft die

Senkungen und sind häufig zweisilbig.[1]) Die Silbenzahl schwankt innerhalb weiter Grenzen und von so regelmässigem Fall der Verse wie bei Konrad von Würzburg oder auch nur Hartmann ist noch keine Rede. Aber doch ist der alte Allitterationsrhythmus viel gleichmässiger geworden. Vor allem sind unter den Versen[2]) des Brut viele zu finden, die nicht aus der altenglischen Technik abgeleitet werden können.[3]) Man vergleiche den Anfang des Béowulf mit einem Stück des Brut:

Beowulf 1 ff.:

Hwæt! wé Ȝár-Dena in ȝéardaȝum
þéodcyninȝa þrym ȝefrúnon,
hú þá æðelinȝas ellen fremedon.
Oft Scyld Scéfinȝ sceaðena þréatum,
moneȝum mǽȝðum meodo-setla oftéah.
Eȝsoðe eorl, syððan ǽrest wearð
féascaft funden.



Brut 13785 (Mätzner I, S. 21):

under þan cómen tiðènde
to Vórtigèr þan kinge,
þat òuer sǽ weorèn[4]) icúmen
swiðe sèlcùðe gúmen;
inne þère Témesè
to lónde hèo weorèn[4]) icúmmen;
þréo scipen góde

[1]) Luick S. 1003.
[2]) Ich bin mit Luick und Einenkel entschieden der Ansicht, dass Laȝamon seine Verse (drei- bis) vierhebig gelesen wünscht. Vgl. oben S. 123.
[3]) Schipper, Grdr. 67.
[4]) Vielleicht *weorèn*, weil es ein accentuell leichteres Wort ist.

cómen mið þan flóde,
þréo húndred cnihten,
álsę hit wèoren kinges,
wið úten þan scipen-mònnen
þe wéoren þèr wið innen.[1])

Der neue Reimvers nähert sich im Bau nun immer mehr seinem französischen Vorbild. Im King Horn (um 1250) steht er diesem näher als bei Laȝamon. Die Senkungen zwischen den

[1]) Dieser Auffassung des Laȝamon'schen Verses als eines Kompromisses steht die Ansicht von Luick gegenüber (a. a. O. S. 998). L. hat meine Theorie vom Übergang gesungener Metra in gesagte aus Sievers altgerm. Metrik S. 173 ff. übernommen und auf den 'Brut' angewendet. Laȝamon soll seine eigentümliche Rhythmik aus Liedern entlehnt haben, die von der Tradition der gesprochenen Allitterationspoesie unabhängig den Bau des altgermanischen, noch taktierenden Allitterationsverses bewahrt hätten. So wie in frühmittelhochdeutscher Zeit die Lyrik des Kürenbergers und Anonymus Spervogel die althochdeutsche Gesangsmetrik, der Rother die entsprechende althochdeutsche Sprechrhythmik fortsetzt und spiegelt. Neu sei bloss der Endreim und das Schwinden der Allitteration. Seine Ansicht zu stützen beruft sich Luick a. a. O. 998 auf den deutschen Reimvers und dann Beitr. 22, 576 auf die ähnliche Entwicklung bei Otfried, wie sie von mir ohne Kenntnis der Luickschen Laȝamonhypothese Philolog. Stud. Festg. f. Sievers 1896 dargestellt ist. Aber die Parallele ist nicht richtig. Otfried geht, was die ältesten Stücke seines Evangelienbuches wahrscheinlich machen, in der Tat wohl von der Liedform aus. Denn man erkennt bei ihm nicht nur Reimzeile und Langvers (= Kette), sondern auch den alten Strophenrahmen. Derselbe ist im ganzen Gedicht, wenn auch mehr äusserlich, geblieben. Otfrieds erste Versuche waren offenbar formell von der Art wie 'Ludwigslied' oder 'Samariterin'. Dann änderte sich seine Technik etwas, weil er sie später statt für kleine Stücke für eine grosse Komposition verwendete. Die Liedform von der er ausgeht, war aber nicht die altgermanische allitterierende, sondern eine, die zwar auf altgermanischer Grundlage gebaut war, aber durch romanischen oder lateinischen Einfluss starke Veränderungen erlitten, im Besonderen schon Endreim bekommen hatte. Einen unmittelbaren Zusammenhang der Technik Laȝamons mit der der germanischen, allitterierenden Vokalmusik zu sichern, müssten auch im Brut Strophen nachgewiesen werden. Solche giebt es aber nicht im mindesten. Laȝamon dichtet durchaus stichisch. Luick scheint zu glauben, der Dichter habe aus dem germanischen Liede nur den Vers, nicht aber die Strophe übernommen. Aber solche Annahme ist rhythmisch nicht wahrscheinlich. Man ahmt eine ganze Form nach, nicht einzelne Teile, noch dazu wenn zu solchem Vorgehen kein Anlass ist. Auch nimmt Luick das Aufgeben der Allitteration und Eintreten des Endreims in ihrer Bedeutung für den Versbau zu leicht. Vgl. meine Bemerkungen Phil. Stud. S. 200 f. Man versteht bei Luicks Ansicht auch nicht recht, warum Laȝamon die all-

Hebungen treten regelmässiger[1]) ein, die 'Taktgleichheit'[2]) ist im Verhältnis zu den Versen Laȝamons bedeutend fortgeschritten, der Rhythmus ist regelmässiger.[3]) Mit Recht sieht man in dieser Entfernung vom altenglischen Stil Einfluss des französischen Geistes des Hofes.[4])

King Horn 1 ff. (Mätzner I, S. 209):

Alle beon he bliþe
þat to my sóng lýþe:
a sang ihc schal ȝou singe
of Múrrỳ þe kinge.
King he was bi weste
so longe so hit laste.
Gódhild het his quen,
fairèr ne myȝte [non] ben.

Der Reimvers der erwähnten Dichtungen ist ein Kompromiss. Die nationale Form hat sich unter dem Einfluss des fremden Verses eben diesem angenähert. Aber bald werden die französischen Metra selbst mit Bewusstsein nachgeahmt. Anfangs gestattet man sich dabei noch die Freiheit, die die einheimische Technik erlaubte, nämlich die Freiheit der Senkungsbehandlung (Fehlen, Mehrsilbigkeit). Später wird man strenger und strenger.

Die französischen Achtsilbler werden streng zuerst in einer Paraphrase des Vaterunsers (zweite Hälfte des 13. Jhs.)

---

bekannte und bequem zu handhabende normale Allitterationstechnik verschmähte und eine abseits stehende Form herbeizog. Die Vortragsweise des mittelenglischen Brut ist natürlich deklamatorisches Sprechen, nicht taktmässiger Gesang. Man vergleicht Laȝamons Technik am besten wohl mit der Veldekes. Die Veränderung des altenglischen Allitterationsverses unter dem Einfluss der französischen Technik scheint mir also parallel der des freien, frühmhd. Reimverses unter gleicher Einwirkung. Im übrigen vgl. Schipper, Grdr. S. 60 ff., dessen Kritik der Luickschen Hypothese ich zustimme. Nur muss man den ausgleichenden Einfluss des französischen Metrums auf den inneren Bau des altenglischen Verses (nicht nur auf den Reim) noch stärker betonen, als es Schipper tut.

[1]) Schipper, Grdr. 71.
[2]) Ebd. S. 73.
[3]) Ebd. S. 75.
[4]) Pauls Grdr. II, S. 625.

nachgebildet.[1]) Die englischen Verse streben deutlich einem Schema

$$\times \acute{-} \times \acute{-} \times \acute{-} \times \acute{-} (\times)$$

nach, wenn sie auch die Senkung noch etwas frei behandeln. Z. B. V. 167—170:

Ah, láverd gód, her úre béne,
of úre súnne mákę us cléne,
þet hé us ȝeuę alswá he méi
þet ús bihóueð úlche déi.

aber V. 1 ff.:

ure féder þét in héouenę is,
þet is all sóþ fúl i wis
weo móten tó þeos wéordes iséon u. s. w.[2])

Erreicht ist das alternierende Versideal in einer Gruppe nordenglischer und schottischer Dichtungen des 14. Jhs. Es gehören dahin die Metrical Homilies (um 1330), der Cursor mundi (um 1320), Barbours Bruce (um 1375) u. a. ‘Im Vergleich zu den früheren Versen sind die kurzen Reimpaare dieser Gedichte schon sehr regelmässig, ja für einen harmonischen Klang des englischen Verses zu regelmässig, so dass infolge des strengeren, silbenzählenden Prinzips öfters der natürlichen Betonung der Wörter Zwang auferlegt wird.’[3]) ‘Aus der Vergleichung der vier Mss. geht hervor, dass der Dichter [des Cursor mundi] entschieden correcte Verse nach französischem Muster zu schreiben beabsichtigte, was ihm auch im Grossen und Ganzen gut gelungen ist.’[4]) ‘Für gewöhnlich ist der Rhythmus hier ein streng iambischer und die Silbenzahl acht oder neun, je nachdem die Reime stumpf oder klingend sind.’[5]) Vgl.

Bruce V, 1 ff. (Schipper I, S. 267):

this wes in wére, quhen výntir tyde
vith his blastís, hydwís to byde,

---

[1]) Schipper Grdr. 177.
[2]) Schipper ebd.
[3]) Schipper I, 265.
[4]) Schipper I, 265 f.
[5]) Schipper Grdr. 180.

wes oúrdriffin: and byrdis smale,
as thristill and the nychtingale,
begouth rycht meraly to syng,
and for to mak in thair synging
syndrý notis, and soundis sere,
and melody plesandę to here.

Der Alexandriner wurde schon im Anfang des 13. Jahrhunderts in England nachgebildet, zunächst vermischt mit andern Versen und mit der nationalen Freiheit der Senkung. Aber von Anfang an ist der Vers ein 'sechstaktiger',[1]) iambischer, der stets nach dem dritten 'Takt' eine 'Cäsur' hat.[2]) Rein für sich wird der Alexandriner, wie es scheint, zum ersten Male von Robert Manning angewendet, in seiner Übersetzung von Peter Langtofts Reimchronik. Diese war in französischen Alexandrinern verfasst.[3]) Beispiele:

mid ývernéssę and prúde   and ýssing wés þatón
he núste nóuht þat hé   wes bóþe gód and món.

Der französische Zehnsilbler ist für Sprechpoesie zuerst von Chaucer (14. Jh.) verwendet. Der Dichter braucht ihn sowohl strophisch, wie unstrophisch in *heroic couplets.* Das Metrum seines Verses ist streng 'iambisch'[4])

×–́×–́×–́×–́×–́(×).

Der Vers zeigt vielleicht noch die englische Freiheit der Senkung: ganz selten fehlt sie oder ist sie mehrsilbig. Zu seinem *heroic verse* ist der Dichter, wie man annimmt, angeregt durch die Reimpaare des Franzosen Machaut, der Zehnsilbler mit Cäsur nach der vierten[5]) Silbe verwendet. Z. B.

---

[1]) Ich citiere hier Schippers Kunstausdrücke ohne sie zu billigen. Vgl. oben § 3. 'Takt' giebt es nur in der mittelalterlichen und modernen Musik. In der Sprechpoesie überhaupt nicht, weil der recitierten Dichtung der Begriff einer Taktzeit natürlich ganz fern liegt.

[2]) Schipper Grdr. 199.

[3]) Schipper Grdr. 199.

[4]) Vgl. ten Brink § 315.

[5]) Rhythmisch immer betont; sprachlich meist, zuweilen — bei 'lyrischer Cäsur' — auch nicht.

Bartsch, Chrestom. frçe. 411:

Je puis trop bien ma dame comparer
a la harpe et son gent cors parer
de vingt et cinq cordes que la harpę ha,
dont roys David par maintes fois harpa,
et vraiement qui aimme de la harpe
le tresdous son et sagement en harpe etc.

Ten Brink denkt an den italienischen Endecasillabo als Vorbild.

Chaucer, Leg. of good women 1 ff.:

A thóusand sýthes hávę I hérd men télle,
that thér is jóyę in hévęn, and péynę in hélle;
and Í acórde wél that hít be só;
but náthelés, this wót I wél alsó,
that thér nis nóon that dwéllęth in thís contrée
that éither háth in héllę or hévęn y-bé etc.

Im Verlauf der mittelenglischen Zeit wird der Vers strenger. Er alterniert regelmässig bei Gower.[1]) 'Eingangspause' hat dieser nie, niemals auch doppelte Senkung; oft dagegen 'schwebende Betonung'.[2]) Also grössere Annäherung an das originale Metrum.

Für die mittelenglischen Verse ergiebt sich also fast genau dasselbe, was oben für die mhd. festgestellt ist. Schipper[3]) spricht es deutlich aus: 'erst ca. 150 Jahre nach der normännischen Eroberung wurden unter dem Einfluss normännisch-französischer . . . Versarten fremde Metra in die englische Literatur eingeführt. Auch für sie besteht das ... Gesetz, dass der Wortaccent resp. der syntaktische Accent mit dem rhythmischen Accent in Übereinstimmung zu sein habe . . . Von dem nationalen . . . Metrum der allitterierenden Langzeile unterscheiden sich diese neuen Versarten durch einen im Prinzip regelmässigen Wechsel betonter und unbetonter Silben

---

[1]) Schipper I, 484 f.

[2]) Schipper redet hier, wie überaus oft sonst, von 'Taktumstellung'. Da Takt nicht 'rhythmische Gruppe' bedeutet, so ist der Ausdruck unrichtig gewählt. Es müsste heissen 'metrischer Wechsel', 'Gewichtsverlegung' oder ähnlich. Aber auch die Sache ist nicht zu billigen. Vgl. oben S. 157 ff.

[3]) Grdr. 114.

und durch Gleichartigkeit ihrer Versfüsse oder Takte.' Die alte Allitterationszeile wurde bei Laȝamon u. a. wenigstens in dieser Richtung beeinflusst.

Also auch im Mittelenglischen die Erscheinung: sobald das Vorbild der französischen Technik wirkt, werden die nationalen Verse im Sinne des alternierenden Prinzips umgebildet; bei unmittelbarer Nachahmung französischer Verse entstehen im Prinzip accentuierend-alternierende Formen.

Auch die englische Vokalmusik kann zum Beweise für unsere These herangezogen werden.

Es giebt einige englische Lieder, in denen englische und französische Zeilen wechseln. Die englischen Verse sind accentuierend-alternierend; die französischen alternieren darum offenbar auch.

Schipper I, 348:

Máiden móder milde,
oiéz cel óreysóun;
from sháme þóu me shilde,
e dé ly málfelóun.
for lóuę of þine childe
me ménez dé tresóun;
ich wes wód and wilde,
oré su én prisóun.

Endlich haben wir ein mittelenglisches Lied, das ein französisches Original fast genau wiedergiebt, darum unmittelbare Schlüsse auf dessen Metrum erlaubt.

Wülcker I, 168. 105 'Lied des Gefangenen':

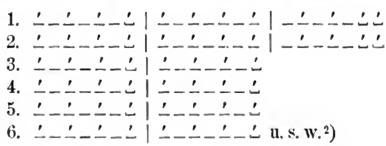
1 Eyns ne soy ke pleynte fu,
orę pleyn d'angusse tressu,
trop ai mal et contreyre.
2 Sanz decertę en prisun sui,
car m'aidez trespuis ihesu,
duz deus et deboneyre.
3 Jhesucrist, veirs deu, veirs hom,
prenge vus de mei pite.
4 Jetez mei de la prisun,
u ie sui a tort gete.

5 Jo‿e [1]) mi autre compaignun,
deus en set la verite,
6 Tut pur autre mesprisun
sumes a hunte liuẹre u. s. w.

Übersetzung:

1 Ar ne kuthẹ ich sorghe non,
nu ich mot manén min mon,
carfúl wel sorẹ ich syche.
2 Geltlés ihc tholye muchẹle schame.
help, God, for thin swete name,
kyng of heuenẹriche!
3 Jesu Crist, sod god, sod man,
louerd, thu rew upon me,
4 Of prisun thar ich in am,
bring me ut and makye fre,
5 Ich and mine feren sume,
God wot, ich ne lyghe noct,
6 For óthre habbet ben misnome,
in thys prisun ‹am› ibroct.

Danach muss das französische Metrum sein:



Die Dichter der mittelenglischen Zeit bestreben sich zwar, ihren Versen einen alternierenden Rhythmus zu geben. Aber sie erreichen nicht alle das Ideal. Senkungen fehlen öfter, werden auch zweisilbig gebildet. Erst im Neuenglischen wird der Vers straffer: nun werden die französischen Vorbilder fast genau übertragen. Der englische Alexandriner der neueren Zeit hat darum im wesentlichen denselben Charakter wie der deutsche: er alterniert und hat 6 Hebungen.[3]) Z. B.

[1]) Die Silben sind zu verschleifen.

[2]) Einige Freiheiten finden sich in der engl. Nachbildung. Doch vgl. oben S. 117 ff.

[3]) Schipper II, 179.

the life̥ so shórt, so fráil,   that mórtal mén live̥ hére

Ebenso verhält es sich mit dem Vers, der aus dem französischen 'Zehnsilbler' entstanden ist:

the winter's húrt   recóvers with the wárm;
the párched gréen   restóred is with sháde.

Es ist im Englischen nicht anders als im Deutschen und darum unnötig, Beispiele zu häufen. Schipper bringt in seinen Büchern reichen Stoff; man unterrichtet sich dort leicht über Einzelheiten.

Auch das Holländische möge zum Schluss noch herangezogen werden. Es stehe hier wenigstens ein Stück aus dem 'Lofsanck van Bacchus' des Daniel Heinsius. Es sind Alexandriner, die wie die deutschen und englischen accentuierend-alternierend sind und 6 Hebungen enthalten.

Wat kán men béter dóen   des ávonts vóor de Vásten,
Dan dát men Bácchus príjst   in't midden ván zijn gásten
Aen éenen góeden dis?   wy súllen zíjn verhéucht
In úwen sóeten náem,   o Váder ván de vréucht,
O vínder ván de wíjn.   wie sóumen vérgelijcken
By díjne stércke mácht?   de Góden móeten wijcken etc.

Dass übrigens auch die holländischen Metriker den französischen Vers als alternierend gehört haben, beweist die schon oben S. 23 f. besprochene Stelle aus Isaac Vossius' Schrift De poëmatum cantu et viribus rhythmi (1673).

Das 19. Jahrhundert.

§ 8. Die Lehre vom Rhythmus des französischen Verses im 19. Jahrhundert.

Litteratur.

G. Paris, Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue frçe. Paris 1862. Th. de Banville, Petit traité de poésie française. Paris, Lemerre 1891. Ad. Tobler, Vom frz. Versbau alter und neuer Zeit. 2. Aufl. Leipzig, Hirzel 1883.

Édélestand du Méril, Mélanges archéologiques et littér. Paris 1850. L. Benloew, Précis d'une théorie des rhythmes. I. Rhythmes français et rhythmes latins. Paris, Franck 1862. A. Rochat, Étude sur le vers de décasyllabe dans la poésie frçe. au moyen âge. Lemckes Jahrb. f. rom. u. engl. Litt. 11 (1870), S. 65 ff. E. Legouvé, La lecture en action. Paris, Hetzel.

13. Aufl. Fr. Diez, Altromanische Sprachdenkmale. Bonn, Weber 1846. Fr. Zarncke, Über d. fünffüssigen Iambus bei Lessing, Schiller und Goethe. 1865. Kl. Schriften I, 309 ff. Leipzig, Avenarius 1897.

K. E. Müller, Üb. accentuierend-metrische Verse in der frz. Sprache d. 16.—19. Jh. Diss. Rostock 1882. Bonn, Neusser. L. Quicherat, Traité de versification latine 1826. Ders., Traité de versification frçe. Paris, Hachette 1838. 2. Aufl. 1850. P. Ackermann, Traité de l'accent appliqué à la théorie de la versification. Paris-Berlin 1840. 2. Aufl. 1843. G. Weigand, Traité de versification frçe. Bromberg 1861. Nouv. éd. 1871. F. de Gramont, Les vers français et leur prosodie. Paris, Hetzel 1876, rec. v. A. Darmesteter, Revue crit. 1876, N. S. 10, 1, 375. K. Foth, Die frz. Metrik. Berlin, Springer 1879. E. O. Lubarsch, Französische Verslehre. Berlin, Weidmann 1879. L. Becq de Fouquières, Traité général de versification frçe. Paris, Charpentier 1879. P. Pierson, Métrique naturelle du langage. [Bibl. de l'école des Hautes Études fasc. 66.] Paris, Vieweg 1884. L. R(einach), Aperçus de métrique comparée. Rev. de métrique I, 58. Paris, Cerf 1894—95. H. Schuchardt, Romanisches und Keltisches (S. 233). J. Harczyk, Zur frz. Metrik. Zs. f. neufrz. Spr. u. Litt. 2 (1880), 1—14. E. Krause, Die Bedeutung des Accents im frz. Verse für dessen begrifflichen Inhalt. Zs. f. roman. Philol. 9 (1885), 268 ff. Ed. Belling, Beitr. z. Metrik Goethes. III. Gymn.-Progr., Bromberg 1888. Ders., Die Metrik Lessings. Berlin, Hettler 1887. C. Humbert, Die Gesetze des frz. Verses. Leipzig 1888. M. Kawczynski, Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rhythmes. Paris, Bouillon 1889, (S. 165). P. Passy, Les sons du fransais. 2. Aufl. 1889 (S. 56 f.). Rob. de Souza, Le rhythme poëtique. Paris, Perrin 1892. Clair Tisseur, Modestes observations sur l'art de versifier 1893. Rec. E. Stengel, Zs. f. frz. Spr. u. Litt. 16, 2, 1 ff. A. Bibesco, La question du vers français et la tentative des poètes décadents. Paris, Fischbacher 1895[2]. F. Johannesson, Zur Lehre vom frz. Reim. I. Progr. Berlin 1896. Vgl. Herrigs Archiv 98, 467 f. J. Passy und Ad. Rambeau, Chrestomathie française. Paris-New York 1897 (S. XXVIII f.). H. P. Thieme, The technique of the French Alexandrine. A study of the works of Leconte de Lisle, José Maria de Heredia, François Coppée, Sully Prudhomme and Paul Verlaine. Dissert. Johns Hopkins University, Baltimore. J. Guilliaume, Le vers français et les prosodies modernes. Bruxelles-Paris 1898 [nützlich durch eine historische Übersicht]. H. Viehoff, Der Alexandriner mit besond. Rücksicht auf seinen Gebrauch i. Deutschen. Progr. d. vereinigt. höhern Bürger- u. Provinzial-Gewerbeschule in Trier, 1859. Joh. Storm, Roman. Quantität. Victors Phonet. Stud. II, 155.

F. A. Wulff, Poèmes inédits de Juan de la Cueva. Lunds Universitets Årsscrift 23 (1887), S. 73 ff. Ders., Von der Rolle des Akzentes in der Versbildung. Scandinav. Archiv 1 (1891/92), 59—90. 299—347. Ders., La rythmicité de l'Alexandrin français. Lunds Universitets Årsskrift, Bd. 36, Afdeln. 1, Nr. 6. Lund 1900. Dazu F. Saran, Litbl. f. germ. rom. Philol. 1902, S. 256—59. Edm. Stengel, Gröbers Grundriss II, S. 1 ff. Ders., Zs. f. frz. Spr. u. Litt. 23, 2, S. 71.

Die nationale, französische Verslehre hatte das Problem vom Rhythmus des Verses nicht beachtet. Der Rhythmus

verstand sich von selbst. Die Theoretiker beschränkten sich deshalb darauf zu lehren, wie die richtige Silbenzahl herzustellen sei, wie und wo man eine Cäsur anbringen müsse, nach welchen Regeln man den Reim behandele u. ä. Das rhythmische Problem wurde erst allmählich erfasst und in dem Wort *cadence* aufgeworfen. Fremder Einfluss war dabei wirksam. Fremdem Einfluss ist auch zu danken, dass eine Gruppe von Metrikern tiefer in die Sache eindrang und erkannte, dass der frz. Vers selbst gegen den grammatischen Wortaccent alterniere. Und bei dem Italiener Scoppa findet sich die erste, dunkle Ahnung von dem Gegensatz des Wortaccents und der Versbetonung. Beide Richtungen, die oben in § 1 und 2 näher beschrieben sind, werden auch im 19. Jahrhundert festgehalten.

In alter Weise, nur Silbenzahl, Cäsur nebst Tonsilben und Reim beachtend, spricht G. Paris[1]) über den französischen Vers. Neuerdings auch Th. de Banville. Sein Werk enthält ganz wie die alten Rhetoriken Kapitel über Silbenzahl, Reim, Enjambement, Hiatus und Gedichtformen. Vom Rhythmus sagt er nichts. Gewis wird es noch viele Vertreter dieser Betrachtungsweise geben; es wäre unnötig, sie alle aufzuzählen. In Deutschland ist Ad. Toblers Buch vom frz. Versbau alter und neuer Zeit dahin zu stellen. Es ist nach dem Schema der nationalfranzösischen Metrik angelegt und geht auf den Rhythmus der Verse, wenigstens positiv, nicht ein. Freilich ist es nur ein Grundriss für Vorlesungen und muss darum besonders beurteilt werden.

Der alternierenden, durch die 'Fussmessung' bereicherten Theorie hangen besonders Gelehrte an, die gründliche Kenntnis fremder Metra haben und im Hinblick auf deren Prinzipien leichter als andere sehen, dass die altnationale Lehre im Rhythmischen nicht zureiche. Du Méril sagt: *dès ses premiers essais, la langue française était beaucoup trop sourde pour séparer par tant de syllabes sans force rhythmique l'élément essentiel de la mesure: on les scanda deux à deux, pour les soumettre au moins à une sorte de lien et rendre leur rapport plus facile à saisir ... et il résulta de ces innovations, nécessitées par le changement des langues, de petits vers à rimes plates, composés d'un même nombre de pieds.*[2])

[1]) Kap. 16. [2]) S. 393 f.

Besonders klar und einsichtig handelt Benloew über das Problem.[1]) Als die wichtigsten Elemente des französischen Verses nennt er zuerst Reim und Silbenzahl. *Et pendant longtemps on n'y a pas voulu reconnaître autre chose.*[2]) Aber auch der Sprachaccent (*appui de voix*) ist Element des Verses: jeder Vers hat seine Tonsilbe bezw. Tonsilben, ausserdem eine gewisse, aber nicht unveränderlich feste Zahl von Wortaccenten im Innern.[3]) Zum Schluss nennt er die rhythmische Hebung (*le temps fort ou l'ictus*). Sie ist etwas ganz anderes als der Sprachaccent, für den Eindruck des Verses überdies wichtiger als der letztere.[4]) Sie ist zwar wie der Sprachaccent eine Verstärkung des Atemdruckes (*appui, coup de voix*) und fällt oft mit dem Sprachaccent zusammen, ein Fall, in dem sie gewöhnlich unbemerkt bleibt. Aber die rhythmische Hebung kann auch auf eine sprachlich unbetonte Silbe kommen. Dann wird sie sogleich bemerkt und als selbständiges Element des Versrhythmus erfasst. *Si l'on veut se convaincre qu'il* [der Ictus] *est très-souvent en lutte ouverte avec la syllabe forte* [grammatischem Wortaccent], *on n'a qu'à chanter ou à déclamer en observant tant soit peu les levés et les frappés de la musique. On lira* [d. h. prosamässig]

il e'st un Dieu' devant lui' je m'incli'ne
pau'vre et conte'nt sans lui demande'r rie'n.

Mais on chantera [und deklamiert]:[5])

il e'st un Dieu' deva'nt lui je' m'incli'ne
pauvrẹ e't conte'nt, sans lui' dema'nder rie'n.

Il existe donc une disconvenance très-marquée entre les syllabes fortes [den grammatischen Wortaccenten] *et les temps forts* [den Versicten], *et cette disconvenance paraît nécessaire pour varier le rhythme . . . A la césure et à la rime, temps fort et syllabe forte coïncident toujours; il n'est pas nécessaire*

---

[1]) I, S. 18 ff.
[2]) S. 19.
[3]) S. 19 f.
[4]) S. 20.
[5]) Vgl. S. 24 oben.

que cette coincidence se rencontre ailleurs[1]) . . . *on ne trouve dans les vers français que deux espèces de mouvement: le mouvement ascendant et le mouvement descendant. Or comme la rime renferme le dernier temps fort, la pénultième est nécessairement réputée faible, l'antépénultième sera encore un temps fort, celle qui la précède encore un temps faible, et ainsi de suite. Il s'ensuit que tous les vers à nombre de syllabes pair sont iambiques ou ascendants; tous les vers à nombre de syllabes impair, au contraire, trochaïques ou descendants.*[2]) *Lorsqu'en récitant des vers on veut frapper surtout l'intelligence, on appuiera sur les syllabes fortes, en négligeant un peu les temps forts* [sie verschwinden also keineswegs!]. *Lorsqu'au contraire on veut flatter l'oreille, et surtout lorsqu'on veut chanter,*[3]) *on scandera inévitablement. La syllabe forte est inhérente au mot, au sens; elle est toujours la même. Le temps fort est inhérent au rhythme, et se pose indifféremment sur des syllabes fortes ou des syllabes faibles, sur des mots à sens plein ou à sens vide. La syllabe forte a une valeur logique, le temps fort n'a qu'une valeur poétique et musicale.*[4]) Der Unterschied zwischen Wortaccent und Ictus, den Scoppa dunkel ahnte, ist von Benloew zum ersten Male deutlich erkannt und ausgesprochen.[5])

Am besten beschreibt A. Rochat das Wesen der romanischen Verskunst und weist ihr zugleich die richtige Stellung gegenüber der antiken und germanischen an. Ich setze seine ebenso klare wie überzeugende Darlegung hier her. Rhythmus ist für Rochat die abgemessene Bewegung von Tönen, die einander folgen und sich in Stärke und Dauer unterscheiden. Daher giebt es zwei Arten von Rhythmus: die eine hängt vom Accent, die andere von der Quantität ab. Stärke und Dauer wirken aber manchmal zusammen: die starken Töne einer rhythmischen Folge können zugleich länger sein als die schwachen. Jedoch sind Quantität und natürlicher Sprachaccent nicht die einzigen Faktoren des poetischen Rhythmus. Von Benloew hat Rochat gelernt, dass es noch einen dritten giebt. *Ce troisième*

[1]) S. 22.
[2]) S. 23.
[3]) Dies trifft nicht für alle Vokalmusik zu. Vgl. oben S. 98 ff.
[4]) S. 24 oben.
[5]) Siehe oben S. 26.

élément, l'accent rhythmique (le frappé) ne coïncide généralement dans la poésie métrique, qu'avec des syllabes longues; dans la poésie accentuée, il agit de deux manières: il se pose ou sur toutes les syllabes toniques ou seulement sur quelques-unes et contrarie l'accent tonique dans le reste du vers, en s'emparant des atones. Les langues dont la prononciation se dirige surtout d'après l'accent et où ce dernier l'emporte ainsi sur la quantité, forment leurs vers par une suite de syllabes accentuées et non accentuées, soit qu'elle ait lieu régulièrement, soit qu'on se borne à un nombre déterminé de syllabes accentuées, abstraction faite des autres. Ce dernier système où le frappé coïncide toujours avec l'accent grammatical, a été d'abord celui de la poésie germanique [nämlich der Allitterationsdichtung] ... *Lorsque, au contraire, les syllabes accentuées et non accentuées se succèdent d'une manière uniforme, le frappé ne coïncide pas toujours avec l'accent tonique et les vers se composent de deux mouvements distincts, dépendants de l'ordre des accents; l'un, le mouvement descendant, commence par un levé, il est analogue au mètre ïambique; l'autre, ascendant, correspond au mètre trochaïque.* Die mhd. Lyrik und Epik hält zwischen beiden Weisen die Mitte. Die romanischen Sprachen aber *bien que ces langues, suivant la nature de leur formation, aient adopté dans leur poésie le système accentué et, en outre, l'alternance des accents* [Hebungen und Senkungen], *elles ont donné une telle influence au frappé* [Ictus] *qu'il détermine, en grande partie, la cadence des vers. Loin donc que cette dernière dépende absolument de l'accent tonique ... les mêmes syllabes sont tantôt accentuées, tantôt dépourvues d'accent, selon la place qu'elles occupent dans la période rhythmique, au lieu d'y avoir celle que leur assignerait l'accentuation naturelle. Telle est ici la conséquence inévitable d'une modulation basée sur l'alternance des accents* ... Tonsilbe und Reim sind für diese Technik nötig, weil man sonst das Ende der Verse nicht erkennen würde.[1]) Rochats Darstellung ist nur insofern unrichtig, als er — nach älterer Weise[2]) — die romanische Technik zur Unterart der 'accentuierenden' macht. Die Existenz der Tonsilben rechtfertigt seine Auffassung nicht. Denn das Prinzip des romanischen Verses ist, wie Rochat auch eingesehen

[1]) S. 65—68.
[2]) Unten S. 220 ff.

hat, die Alternation der rhythmischen Werte. Zusammenfall von Wortaccent und Versictus am Schluss ist etwas mehr nebensächliches. Er dient nur zur Markierung der (Reihen- bezw. Bund-) Schlüsse. Deshalb ist es nötig, den neuen Ausdruck 'alternierend' neben 'quantitierend' und 'accentuierend' einzuführen.

Die von Benloew und Rochat beschriebene alternierende Vortragsweise scheint in Frankreich als die schulmässige geübt zu werden. Vgl. Pierson S. 227 oben und de Gramont S. 4. In Deutschland war die alternierende Vortragsweise früher allgemein anerkannt,[1]) vermutlich auf die Autorität von Diez hin. Denn auch dieser bekennt sich zu ihr.[2]) Er giebt z. B. dem Zehnsilbler iambischen Rhythmus:

e quí nos páis que nó murém de fám,

dem Siebensilbler trochäischen[3]) und sagt ausdrücklich:[4]) 'die alte provenzalische oder französische Sprache neigt sich entschieden zu denjenigen Versarten, die vor der Reimsylbe eine ungleiche Sylbenzahl aufweisen, die also bei gleichmässiger Vertheilung der Accente mit unsern Jamben zusammentreffen. Alle poetische Überreste aus dem 10. und 11. Jh. offenbaren bereits den jambischen Wandel.' 'Dass auch der trochäische Vers früh vorhanden und ganz volksmässig war, habe ich oben gezeigt, der dactylische oder anapästische aber war der Sprache unbekannt.' An Diez schliesst sich an Fr. Zarncke:[5]) 'ohne den Unterschied von Hebung und Senkung kommt kein Rhythmus, kein Vers zustande, auch in den romanischen Sprachen nicht. Es ist in diesen nur von der sog. schwebenden Betonung von frühe an ein ausgedehnter Gebrauch gemacht, sodass die [Wort-]Accente im iambischen Rhythmus nicht bloss auf die geraden Silben, sondern sehr oft auch auf die ungeraden fallen, meist mit Erreichung eines ganz bestimmten Effektes, so namentlich in der Pause.'[6])

---

[1]) Vgl. Foth, Vorw. VIII.

[2]) Sprachdenkm. S. 76.

[3]) Ebd. 110.

[4]) S. 131.

[5]) S. 315.

[6]) Auch die Schulbücher in Deutschland lehrten bis in die siebziger Jahre diese Theorie. Vgl. Steinbart, Französ. Gramm. II, S. 194. Güth, Französ. Lesebuch 1878 S. 136 [Citate bei Foth Vorr. S. VIII].

Neben diesen beiden Lehren, der 'altnationalen' und der 'alternierenden', kommt seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts eine dritte auf. Sie erstarkte schnell und hat — wenigstens im Bewusstsein der Philologen — die früheren zurückgedrängt. Sie hat die romanische und in einigen Punkten auch die deutsche Metrik stark beeinflusst (mhd. Daktylen;[1]) Theorie vom Versbau Weckherlins und seiner Zeitgenossen[2])). In Deutschland hat sie bereits die Schule erobert, während sie in Frankreich nicht volkstümlich geworden zu sein scheint. Es ist die 'accentuierende' Auffassung des romanischen Verses, d. h. die Lehre, dass die rhythmische Gliederung dieses Verses auf dem grammatischen Sprachaccent ruhe, also nicht von diesem relativ unabhängig sei.

Ein äusserer Anlass[3]) scheint mit einem Male die Aufmerksamkeit der Forscher auf den französischen Sprachaccent gelenkt und dadurch der accentuierenden Theorie vorgearbeitet zu haben. 1813 stellte die französische Akademie auf Anregung des Exkönigs von Holland (der später unter dem Namen Saint Leu schrieb) die Frage: *quelles sont les difficultés réelles qui s'opposent à l'introduction du rhythme des Grecs et des Latins dans la poésie française?* Und weiter, ob die Hindernisse unübersteiglich seien, welche Versuche etwa schon in der Richtung vorlägen und wie die andern modernen Völker sich mit der Aufgabe abgefunden hätten. Den ersten Preis bekam das oben besprochene Buch Scoppas *Beautés poétiques,* dessen Verfasser darin schon früher aufgestellte Theorien wiederholte. Sein Prinzip war, wie wir sahen, der Accent; nur dass er über diesen Begriff nicht völlig klar war, auch seine Grundanschauung nicht folgerecht durchführte. Den zweiten Preis bekam der Abbé Mablin, dessen Arbeit eine ähnliche Tendenz hatte.[4]) Er meint, das rhythmische System aller modernen Völker (Romanen wie Germanen) gründe sich auf den Accent. *Que faut-il pour avoir un vers italien, espagnol, anglais etc.? On n'a qu'à rassembler un nombre déterminé de syllabes, longues ou brèves, n'importe, pourvu que l'accent se trouve sur les syllabes qui doivent l'avoir d'après les règles de la versification de ces langues.* So festigte sich im

[1]) Siehe oben S. 134 f.
[2]) Siehe oben S. 164 f.
[3]) Müller S. 47 ff.
[4]) Quicherat S. 516.

Anschluss an das Preisausschreiben und die gekrönten Arbeiten die Überzeugung, dass auch in den romanischen Versen der Sprachaccent die Grundlage des Metrums sei. Die besondere, in § 4 geschilderte Weise der Vokalmusik den Text zu behandeln, kam als zweites Moment hinzu.[1])

In der Tat geht der Begründer der rein accentuierenden Theorie des französischen Verses, Quicherat, von diesen beiden Punkten aus. Er kennt Scoppas und Mablins Arbeiten und hat sich über die Textbehandlung im Gesang Gedanken gemacht.[2]) *Je m'étonne, qu'on n'ait pas signalé plus tôt le véritable fondement de notre cadence poétique; car la connaissance des langues de l'Europe moderne devait mettre sur la voie. Toutes les poésies étrangères reposent sur certaines conditions d'accents, et il est infiniment probable, à priori, que la poésie française, leur soeur et leur contemporaine, n'a pu adopter un autre principe.*[3]) In der Tat beruht nach Quicherats Meinung die *cadence* oder der Rhythmus[4]) des Verses auf der Beachtung des Wortaccentes: rhythmische Gipfel und Accentsilben fallen zusammen. Das wird so ausgedrückt: *les vers français, comme ceux de toutes les langues modernes, exigent certains temps forts, ou, ce qui est la même chose, certains accents.*[5]) Accent ist für Quicherat 'Tonhöhenveränderung'. Durch die Reihe der *temps forts* oder *accents* zerfällt der Vers in Zeitstrecken (*espace distinct et limité*). Die Silben, die eine solche Zeit ausfüllen und natürlich entweder accentuierte oder nicht-accentuierte sind, bilden einen *nombre* (wohl = *numerus* 'Rhythmus'). Die Accente, die diese Silbengruppen von einander abgrenzen, sind *nécessaires* (auf den bekannten Tonsilben) und *mobiles.* So versteht sich, dass derselbe Vers mit seiner festen Silbenzahl doch in der Zahl der *nombres* schwankt (also metrisch nicht konstant ist). Die Verse von 1 bis 4 Silben haben nur einen *accent,* den auf der Reimsilbe.[6]) Der Fünf- und Sechssilbler ausser dem *accent nécessaire* noch einen inneren, dessen Platz wechselt.[7]) Auch der Siebensilbler hat diese zwei Accente: den inneren meist auf der dritten oder vierten, manchmal auf der zweiten oder fünften Silbe. Z. B.:

[1]) Vgl. oben S. 32 f.
[2]) S. 515 ff.
[3]) S. 516.
[4]) S. 133.
[5]) Ebd.
[6]) S. 198—205.
[7]) S. 195. 198.

j'ai vu mes *tri*stes jour*né*es
decli*ner* vers leur pench*ant* etc.

Der Achtsilbler hat 2—3 Accente, der Neunsilbler 3. Der Zehnsilbler 2 *accents principaux* (auf Reim und Cäsur), dazu noch einen beweglichen in dem zweiten Teil. Der Alexandriner aber hat vier: 2 feste auf Reim und Cäsur, und 2 bewegliche, die überall stehen dürfen ausser auf der vorletzten Silbe jedes Halbverses.[1]) Bei dieser Auffassung des französischen Verses entstehen natürlich Silbengruppen, die mit antiken Füssen Ähnlichkeit haben, auch darin, dass sie nicht syntaktisch geschlossen sind. Darum zerlegt Quicherat den folgenden Alexandrinervers in 4 Anapäste:

le moment | où je parlẹ || est déjà | loin de moi ||,

den folgenden Achtsilbler in 4 Iamben:

il en-|tre dans | le templẹ | auguste.[2])

Quicherats Buch hat jedenfalls den Vorzug, das accentuierende Prinzip folgerecht durchgeführt zu haben. Um so sonderbarer ist es, wenn neben der Rechnung nach *nombres* noch eine zweite nach zweisilbigen *pieds* durch die Darstellung hindurch geht.[3]) Tatsächlich spielt sie freilich gar keine Rolle. Quicherat hat sie offenbar von Vertretern der germanistischen Richtung in der französischen Metrik (oben S. 22 ff.) übernommen. Verstanden hat er ihren Sinn nicht. Das beweist seine äusserliche Definition: *on nomme pied la réunion de deux syllabes.*[4])

Immerhin ist die doppelte Messung nach *pieds* und *nombres* ein Widerspruch im System Quicherats. Von ihm geht darum Ackermann aus. Er kennt von Quicherat freilich nur das Werk von 1826 und giebt infolgedessen auch den Grund für die Abfassung seiner Arbeit an, Quicherats Accentprinzip nicht nur für den Alexandriner, sondern überhaupt für alle französischen Verse durchzuführen. Sein Traité ist das Buch, in dem sich die accentuierende Theorie zuerst am klarsten dargestellt und mit vielen Beispielen erläutert findet.

---

[1]) S. 138 f.
[2]) S. 526.
[3]) z. B. S. 11, 12, 177 u. ö.
[4]) S. 10.

Ackermann rügt bei Quicherat den oben berührten Widerspruch. Von Scoppa erwähnt er rühmend, dass er den Accent als Versprinzip erkannt habe, ohne freilich konsequent zu sein. *Nous affirmons donc que le rapport du nombre des accents au nombre des syllabes est la véritable base du rhythme français* [oder der *cadence*, was dasselbe bedeutet[1])] *et que c'est sur ce fondement qu'il faut établir les règles de notre versification.*[2]) Dies um so mehr, weil der Accent auch die Veränderungen verursacht habe, die die französische Sprache in ihrer Entwicklung durchgemacht.[3])

Was ist aber der Accent? Scoppa antwortet 'Stärkeabstufung', Quicherat 'Tonabstufung'. Ackermann unterscheidet im Französischen 2 Accente, *accent tonique*, d. h. *une modulation aigüe qui se joint à chaque mot en vertu de sa qualité de mot.* Also 'Tonerhöhung'. Verba, Substantiva, Adjektiva, Adverbia, Interjektionen haben ihn an und für sich und verlieren ihn nur im Satzzusammenhang. Die leichten Wörtchen dagegen, wie Artikel, Pronomina, Konjunktionen, Präpositionen, haben und empfangen ihn nur durch die Satzstellung. Dieser *accent tonique* steht immer auf der letzten Silbe; auf der vorletzten nur, wenn das Wort weiblich schliesst.[4]) Ausser diesem *accent tonique* giebt es noch den *accent d'appui* oder *étymologique*, einen Nachdrucksaccent, dessen Tonlage die Tiefe ist. Er fällt i. A. auf die erste Silbe der Wörter, wenn diese 1. mit einem Konsonanten beginnend zum Radikal gehört (*lan-guir*), 2. wenn sie einen euphonischen Vokal enthält (*é-tude*).[5]) Man vergleiche, was d'Olivet über den französischen Accent sagt.[6]) Richtiger wäre, Ackermanns Accente als Haupt- und Nebenaccent auseinander zu halten.

Der *accent tonique* zerlegt jeden Vers in Gruppen, *pieds.* Diese sind, anders als Quicherat lehrt, wirkliche syntaktisch geschlossene Gebilde mit 'männlichem' bzw. 'weiblichem' Schluss. Jeder *pied* enthält einen *temps fort*, d. h. eine betonte Silbe und mindestens, wie der musikalische Takt, eine unbetonte. Die

1) Préf. XIX.
2) Préf. XXII.
3) S. 4.
4) S. 14 ff.
5) S. 19 ff.
6) Vgl. oben S. 13.

pieds sind analog den Takten der Musik einfache oder zusammengesetzte (*complexes et dérivés*). Erstere haben 2 oder 3 Silben, wie die einfachen Takte 2 oder 3 Teile, die *pieds complexes* mehr. Einsilbige giebt es nicht. Der *accent tonique* ist der eigentliche Herrscher im Verse. Doch kann er in zusammengesetzten Füssen auch durch den *accent d'appui* vertreten sein. Bei der Darstellung dieser Theorie ist Ackermann nicht immer klar.

Der Fuss von 2 Silben hat nur 1 Accent: *enfín.* Der von 3 entweder 1 oder 2: *que je peúx, l'ún vieillárd.* Der von 4 muss 2 haben, von denen der erste ein Nachdrucksaccent sein darf: *cicatrisé.* Füsse von 5 oder gar 6 Silben sind fehlerhaft: *ét dans les forếts, maís je ne me crois pás.*

Ackermann scandiert also die *pieds* folgendermassen:

Que **mars** | en **vain** | n'arrête **point** | sa **course**
fondez | des **lois** | dans vos **pays** | **souffrants**;
de votre **sang** | ne livrez **plus** | la **source**
aux rois **ingrats** | aux **vastes** | conqué**rants**, u. s. w.

Dem Alexandriner werden 4—5 Füsse beigelegt. Hat er weniger, wird er Prosa, hat er mehr, ist er falsch.

Auf dem von Quicherat und Ackermann gelegten Grunde baut Weigand weiter. Er verarbeitet i. W. nur das von jenen Vorgängern beigebrachte, indem er Beobachtungen im Einzelnen hinzufügt. Prinzipiell Neues hat er nicht. In der Versanalyse folgt er Ackermann, da auch er *pieds masculins* und *féminins* unterscheidet. Nur verschwindet bei ihm der *accent d'appui* wieder zu Gunsten des *accent tonique,* für den S. 48—57 Bestimmungen gegeben werden.

In gleicher Richtung, aber ohne selbständig zu sein, geht de Gramont. Sein Rezensent Darmesteter stimmt dem Prinzip bei. In Deutschland schliesst sich Foth völlig an Ackermann an.

Die neue Theorie, die das Metrum des französischen Verses durch den Wortaccent ausgedrückt werden lässt, wird noch mehr ausgebaut von Lubarsch. Mit erwünschter Deutlichkeit spricht er sein Prinzip aus (S. 1): 'der französische Vers erhält seine rhythmische Bewegung durch den Wechsel betonter und unbetonter Sylben, so dass er, wie der deutsche Vers, zu den Tonsylbenversen (vers accentués, vers toniques) gehört.' Der

Verfasser sucht vor allem die Frage zu beantworten, in wie weit die vom Satz- (und Phrasen-) Accent nicht getroffenen Wortaccente den Versrhythmus herstellen helfen.[1]) Denn es treten bekanntlich im Französischen die Tonsilben der einzelnen Wörter zu Gunsten derjenigen, die eine syntaktische Gruppe beherrscht, sehr zurück,[2]) so dass der rhythmische Wert einer Silbe, die an sich zweifellos einen sprachlichen Accent hat, doch nicht ohne Weiteres feststeht.[3]) Es handelt sich also um die Scheidung von starken und schwachen 'Tonsilben',[4]) ein Punkt, der von Lubarschens Vorgängern nicht genügend ins Auge gefasst war.[5]) Sonst folgt Lubarsch den eben genannten Theoretikern, bei der Zerlegung des Verses in Füsse Quicherat. Er lehnt die alternierende Scansion ausdrücklich ab,[6]) gegen Benloews Trennung von Wortaccent und Versictus[7]) und gegen Du Méril polemisierend.[8])

Im Gegensatz zur alternierenden Auffassung legt die accentuierende ein und demselben Vers, z. B. dem Alexandriner, eine Fülle verschiedener Metra bei. Foth[9]) spricht dies unumwunden aus: 'das Unterscheidungsmerkmal der französischen Versarten ist nicht ihr verschiedener Rhythmus, da bei dem Fehlen des quantitierenden sowie des rein accentuierenden Prinzips ein regelmässiger Rhythmus nicht möglich ist, sondern der erste Vers einer isometrischen Strophe [= Strophe die nur aus einer Versart besteht] vielleicht vier Hebungen, der andere nur zwei, der dritte drei, der vierte wieder zwei trägt und so ohne bestimmte Ordnung weiter, sondern es ist die Länge der Verse, d. h. die Anzahl der Silben. Denn während der auf dem Wechsel von Hebung und Senkung beruhende Rhythmus in allen Versen ein verschiedener sein kann und gewöhnlich ist, ist das rhythmische Prinzip der bestimmten Silbenzahl etwas gleichbleibendes, ein Merkmal, an dem man die verschiedenen Verse von einander unterscheiden kann.'

Der Rhythmiker fragt sofort: woher kommt ein und derselben Versart diese Fülle verschiedener Formen? Ist solche

---

[1]) Vorr. IV. [2]) S. 28.
[3]) S. 53. [4]) S. 35.
[5]) S. 36 Fussn. [6]) S. 30.
[7]) S. 41 ff. [8]) S. 44 f.
[9]) S. 25.

Vielgestaltigkeit ihr von Anfang der historischen Überlieferung an eigen oder hat sich solche in dieser erst entwickelt? Diese Frage ist jedoch von weitaus den meisten Vertretern der romanischen Metrik gar nicht gestellt worden. Ihr Interesse haftet an dem Versbau der neueren Zeit. Doch hat man den Eindruck, als hielten sie jene metrische Vielgestaltigkeit für eine Eigenschaft des romanischen Verses, die er von jeher gehabt.[1]) Nur wenige äussern sich ausdrücklich darüber.

Das tut P. Passy, wenn er sagt:[2]) 'ich glaube, dass die Regel der Hebungen schon seit dem Anfang unsrer Sprache gegolten hat, und, wenn auch völlig unbewusst[!], von den Dichtern immer befolgt wurde; nur war bis ins vorige Jahrhundert die Silbenzahl wirklich gleich, während sie es jetzt nur theoretisch ist.'

Ausführlich geht zuerst Becq de Fouquières auf dies Problem ein, in seinem Traité général von 1879, ein Buch das mit Foth und Lubarsch gleichzeitig erschienen ist. Das Neue der Arbeit liegt in dem Versuch, das von den Vorgängern Gefundene allgemein zu begründen, wobei der Verfasser die Bücher derselben immerhin hätte genauer lesen können. Denn wenn er in der Vorrede[3]) versichert, man habe vor ihm die Versifikation rein auf die Silbenzahl gegründet, so trifft das schon für Scoppa nicht zu. Auch hat bereits Ackermann Versmessung und musikalische Taktierung in Zusammenhang gebracht. Den Versbau der Romantiker[4]) berücksichtigen Weigand und de Gramont.

Becq fragt sich: woher kommt das, was man Vers nennt? Er antwortet: aus der Prosarede, als sie vom Menschen allmählich durch Mass und Zahl zeitlich geordnet wurde, so dass sie zwischen die natürliche Sprache und die singende der Leidenschaft (den Gesang) in die Mitte trat. Diese Ordnung geschah so, dass in der Rede das natürliche Zeitmass, das die Atmung gab, streng durchgeführt ward. Zum Mass des ganzen Verses wurde nämlich die Dauer einer Ausatmung gewählt.[5]) Diese Zeitstrecke musste aber wieder eingeteilt werden, und zwar, da das der Rhythmus so verlangt, in gleiche Teile. Welche Zahl der Teile ist nun

[1]) Quicherat Préf. III.
[2]) Vietors phon. Stud. I, 121.
[3]) S. V.
[4]) Préf. VII.
[5]) S. 8.

die beste? Offenbar die, die sich in möglichst vielfältiger Weise in gleiche Teile zerlegen lässt. Dies ist 12; denn 12 ist = 2 × 6, 3 × 4, 6 × 2, 4 × 3. Mit diesen Produkten sind gleich die verschiedenen Möglichkeiten der Zerlegung a priori gegeben, die 'Füsse' des Verses nach Anzahl und Silbenzahl theoretisch abgeleitet.

Denkt man sich nun dieses abstrakte Zeitenschema mit tönendem Sprachstoff ausgefüllt, so hat man den *vers fondamental*, der nicht nur für die moderne Versrhythmik, sondern allgemein Gültigkeit hat. Die Antike setzte jede dieser 12 Zeiten als Länge an und rechnete sie zu 2 Kürzen (*χρόνοι πρῶτοι, morae*), die ganze Ausatmungszeit also = 24 Breves. Im Einzelnen benutzte sie die Möglichkeit Längen und Kürzen zu unterscheiden dazu, um ihre Verse nicht nur aus Längen sondern auch aus Kürzen zu bauen. Beispiel: der Hexameter. Sie hatte also bei fester Gesamtzeit veränderliche Silbenzahl. Das Französische bildet seinen Hauptvers nur aus 12 Silben. So entsteht der Alexandriner, der die Grundlage der französischen Verskunst bildet.[1]) Denn er allein drückt das Grundmass von 12 *temps* wirklich aus. Der Reim dient dazu, das Ende der Exspirationszeit hörbar zu machen. Freilich hat die französische Kunst auch kürzere Verse aufzuweisen. Aber sie sind aus jenem Grundmass abgeleitet. Sie stehen zu ihm im Verhältnis der ganzen Zahlen.[2])

Man erkennt aus dieser Art zu spekulieren das Wesen des Buches. Ich füge nur noch hinzu, dass Becq unter *accent tonique* 'Nachdrucksaccent' versteht[3]) und dass er die Füsse des Verses wie Quicherat und Lubarsch abteilt.

Ganz anders denkt sich Pierson die Entstehung der Vielgestaltigkeit in den französischen Versen. Becq leitet sie apriorisch-spekulativ, jener historisch ab. Pierson steht dem lebendigen Vortrag der Verse gegenüber auf einem Standpunkt, der dem Quicherats und Ackermanns ganz ähnlich ist, nur geht er noch weiter als sie. Er denkt ähnlich wie Gottsched: *plus les vers déclamés ressembleront à une belle prose, plus ils plairont.*[4]) *Il faut bien avoir le courage de l'avouer, le vers français prononcé, non pas de la façon monotone en usage dans les écoles,*

[1]) S. 13.
[2]) S. 13.
[3]) S. 40. 50.
[4]) S. 227.

mais avec toute l'expression que réclame le sens de la phrase, n'a plus aucun rythme déterminé et ne se distingue plus en rien, si-non peut-être par l'allure du style, de la simple déclamation prosaïque. D. h. der Vers soll sinn- und stilgemäss nach dem [grammatischen] Wort- und Satzaccent deklamiert werden. Wie sich Pierson eine solche Vortragsweise denkt, zeigt eine Notierung des Anfangs der Athalie.[1]) Aber auch der alternierenden Theorie macht er ein Zugeständnis, indem er den accentuierenden Vortrag, als den jüngeren, aus dem alternierenden, als dem älteren, hervorgehen lässt. Die französischen Verse (Pierson denkt dabei vorzugsweise an Alexandriner und Zehnsilbler[2])) wurden, wie er sagt, ehedem nach einer sehr einförmigen Melodie abgesungen, die dem Texte alternierenden Gang verlieh und dabei jeden Fuss genau hervortreten liess. Später hörte man auf, solche Dichtungen zu singen, *alors on s'éloigna dans leur prononciation de la forme grossière et monotone de l'antique psalmodie, on les lut sans s'astreindre à faire sentir dans chaque hémistiche de l'alexandrin les trois temps forts qu'on lui donnait autrefois. Cette accentuation de deux en deux serait insupportable à la lecture, surtout lorsqu'elle ferait tomber un ictus sur une syllabe naturellement faible.* Auf diese Weise entstand ein ganz neues Metrum; der Versfuss, der ehedem nur 2 Silben hatte, konnte nun 1—5 Silben enthalten.[3]) Die Vielgestaltigkeit der französischen Verse ist also nicht ursprünglich, sondern erst geworden. Sie ist bedingt durch einen Wechsel der Vortragsweise, im letzten Grunde durch Nachgiebigkeit gegen den grammatischen Sprachaccent. So vermittelt Pierson gleichsam zwischen den streitenden Parteien.

Dieselbe Ansicht entwickelt L. Reinach in einer Studie zur vergleichenden Metrik. Er geht allerdings wohl nicht von der — nur beiläufig mitgeteilten und darum auch sonst unbeachtet gebliebenen — Anschauung Piersons aus, sondern von einer Theorie über die Entstehung und Entwicklung der germanischen Allitterationsrhythmen, die ich selbst aufgestellt habe. Sie trifft mit Piersons Idee in einem wichtigen Punkte zusammen, ohne allerdings ihrer Entstehung nach von ihr irgendwie ab-

[1]) S. 227.
[2]) S. 224.
[3]) S. 225.

hängig zu sein. Bemerkt sei noch, dass auch Weigand in einem Nachtrag S. 275 nicht abgeneigt ist, den romanischen Versen wenigstens anfangs alternierendes Metrum zuzugestehen. Doch habe man diese Vortragsweise *de bonne heure* aufgegeben.

Die accentuierende Theorie des französischen Verses hat jetzt, namentlich in Deutschland, eine grosse Schar von Anhängern. Ich nenne die, die mir aus eigener Lektüre bekannt sind: Schuchardt, Harczyk, Krause, Belling, Humbert, Kawczynski, Paul Passy, de Souza, Clair Tisseur, Johannesson, J. Passy und Ad. Rambeau, Thieme, Guilliaume. Dazu die Verfasser von Schulausgaben, die in ihren Einleitungen über Metrik sprechen. Jene Theorie wird auch von W. Meyer vertreten und zugleich auf die 'rhythmische' lateinische und griechische Poesie des Mittelalters übertragen.[1]) Gewis hangen ihr noch viel mehr an.

Es hat kein Interesse, die Ansichten der eben genannten, auch wo sie Besonderes bieten, zu besprechen.

H. Viehoff schwankt in seinem Urteil über das Problem. Er nennt den Alexandriner einen 'ein- oder zweisilbig katalektischen jambischen Octonar mit einer einfüssigen Pause nach dem dritten Jambus, mit zwei festen Hebungen auf der sechsten und zwölften Silbe und mehreren beweglichen anderweitigen Hebungen (Wortaccenten).'[2]) Ebenso erkennt er an, dass die französischen Verse entweder iambisches oder trochäisches Metrum haben, 'selbst wenn Silben- und Wortaccent stellenweise mit diesem intentionellen metrischen Accent streitet.'[3]) Aber: 'immerhin klingt der französische Alexandriner ganz anders als der deutsche, und macht den Eindruck eines einfach in zwei gleiche Hälften gegliederten Verses mit nur leise angedeuteter rhythmischer Untergliederung, wogegen der deutsche auch die Gliederung in einzelne Füsse deutlich erkennen lässt . . . Weil ihm [dem französischen Alexandriner] innerhalb der Hemistichien der bestimmt ausgeprägte Wechsel von Arsis und Thesis fehlt, lässt er den Wort- und Satzaccenten freiern Spielraum. Sowohl der Zahl als der Stelle nach können diese Accente wechseln; und so ersetzt der Vers durch oratorische Mannigfaltigkeit den Mangel einer scharf hervortretenden rhyth-

[1]) Abh. d. bair. Acad., Philos. philol. Cl. 17 (1886), S. 387 ff.
[2]) S. 3.
[3]) S. 4.

mischen Abstufung und passt sich hierdurch dem rhetorischen Charakter der französischen Poesie an.' Man sieht, Viehoff ist eigentlich Anhänger der alternierenden Theorie. Aber Quicherat und seine Schule beeinflussen ihn und lassen ihn einiges von der neuen Lehre annehmen. Dadurch wird seine eigene unklar.

Auch Storm nimmt einen vermittelnden Standpunkt ein. Quicherats streng accentuierende Theorie lehnt er ab: 'italienische und französische Metriker haben sich bemüht, zu zeigen, dass der Vers ausser dem Schlussaccent noch eine gewisse Anzahl Accente im Innern der Zeile fordert, dass diese aber beweglich sind. Aber eben diese Beweglichkeit zeigt, wie wenig Bedeutung der Accent hat; es müssen ja immer einige Wortaccente innerhalb jeder Verszeile fallen; und wenn diese beweglich sind, also ihr Platz ziemlich gleichgültig, und dazu ihre Anzahl nicht ganz konstant, so besagt dies ja, dass der Accent ausser dem Versschluss keine bestimmte oder doch nur sehr geringe Bedeutung hat.'[1]) 'Das Endresultat bleibt, dass die französischen Verse nur was die Schlusssilben betrifft, auf dem Accent, im übrigen aber auf der ursprünglichen Silbenzahl beruhen. Und doch wage ich nicht zuzugestehen, dass der Accent im Innern des Verses gar keine Bedeutung hat. Es giebt feine Unterschiede und Abstufungen, die eher diese als jene Vorstellung fordern, wenn auch beide in der Sprache zulässig sind . . . Soviel scheint festzustehen, dass das französische Metrum noch einen Nachhall des alten jambischen Metrums besitzt und dass der Begriff 'Versfuss' selbst für die Franzosen nicht ganz aufgehoben ist.'[2])

Gegen die accentuierende Theorie haben sich bereits Stimmen erhoben. Zuerst und am schärfsten sprach sich Wulff gegen sie aus. Die Gewohnheit, französische Verse ganz nach dem Wortaccent, also wie Prosa zu lesen, bezeichnet er als eine Neuerung, die verkehrten Erwägungen ihren Ursprung danke. Sie werde ihre Zeit haben und dann verschwinden.[3]) Das Streben des *romantisme* nach metrischer Freiheit, dazu die Bequemlichkeit der Leser hätten sie verschuldet. Nur aus diesen Gründen sei das alte Verbot des Enjambement aufgehoben und schliesslich der Vers zur Prosa geworden.[4]) Aber diese Vortrags-

[1]) S. 156.
[2]) S. 159 f.
[3]) Juan S. 89.
[4]) Ebd. 87.

weise sei eben prosaisch, nicht poetisch.[1]) Diese Theorie betone ferner unverhältnismässig stark die dynamische Seite des Accents.[2]) Sie setze voraus, dass man Wort- und Satzaccent nur durch kräftige (exspiratorische) Hervorhebung der betreffenden Silben wahrnehmbar machen könne. Aber das sei falsch. Auch der Germane, noch mehr der Franzose erkenne die Hauptsilbe nicht, weil sie stark sei, sondern weil Tonerhöhung (oder doch eine auffallende Tonveränderung) darauf stattfinde.[3]) Zu beachten sei, dass sich der Wortaccent im Satzzusammenhang ändere, wodurch viele Verstösse gegen ihn nur scheinbar würden.[4]) Es wäre daher Einbildung, dass alternierender Gang des französischen Verses notwendig den Sprachaccent vergewaltige. Im Gegenteil: genaue Kenntnis des französischen Accents zeige, dass in der Mehrzahl aller französischen Verse Sprachaccent und Rhythmus ohne Weiteres leidlich zusammengehe. Wo beide aber wirklich von einander abwichen, da habe man in dem Musikalischen des Accents ein völlig ausreichendes Mittel, auszugleichen. Zur Hervorhebung des Rhythmus werde dann die Abstufung der Stärke, zur Wahrung des Sprachaccents die der Tonhöhe nebst geschickter Dehnung, Pausierung u. ä. verwendet.[5]) Nicht gut seien allein die unheilbaren Discrepanzen, d. h. die Fälle, in denen mindestens drei zusammenhängende Wortsilben nach einander inkongruent seien, z. B. *la fámeusé journée.* Solche Fälle müssten die Dichter allerdings vermeiden lernen.[6]) Das Ergebnis seiner Untersuchung fasst Wulff in die Worte zusammen: 'hinlänglich rhythmisch ist auch im französischen Vers alles das, was bei zulässiger dynamisch-syntaktischer [d. h. accentuell richtiger] Lesung dem rhythmischen Schema nicht so discrepant gegenübersteht, dass dadurch ein anderer Rhythmus hervorgerufen wird.'[7])

In seinem neusten Werk baut Wulff seine Lehre weiter aus. Er ordnet die im Alexandriner vorkommenden Widersprüche zwischen Metrum und grammatischem Sprachaccent nach ihrer Stärke in 7 Klassen (Rhythmicitätsklassen), dabei angebend, welche davon besser vermieden werden sollten.

---

[1]) S. 90.
[2]) S. 90.
[3]) Arch. S. 63.
[4]) Ebd. 301 f., 307 f.
[5]) Ebd. 345.
[6]) S. 346.
[7]) S. 346 f.

Fast gleichzeitig ist auch Stengel gegen die accentuierende Lehre aufgetreten. Er legt den französischen Versen alternierenden Rhythmus bei.[1] 'Gedämpft und beständig variiert wird dieser aber allerdings durch den häufigen Widerstreit mit dem Wortton im Innern der Verse. Gerade in diesem Widerstreite jedoch und in der dadurch bedingten Mannigfaltigkeit der Formen müssen wir einen der Hauptvorzüge der romanischen Verse anerkennen . . . Wäre freilich die von Lubarsch und andern vertretene [Ansicht] zutreffend, so müsste speziell jeder neufranzösische Vers aus einer nicht immer gleichen Anzahl von Versfüssen bestehen und jeder einzelne Versfuss wieder bald 2, bald 3, bald 4 Silben in sich vereinigen, deren letzte allemal den Wortton zu tragen hätte. Diese Ansicht verstösst aber gegen die Grundforderung jeder Versrhythmik, indem sie jede Gleichmässigkeit der Gliederung und jeden Ausgleich etwaiger Verschiedenheit in einer höheren Einheit ausschliesst.'

Ebenso Ad. Tobler, der erklärt:[2] wenn man französische Verse so lese, wie sie Passy-Rambeau in ihrer Chrestomathie phonetisch übertragen, d. h. ganz nach dem grammatischen Wortaccent der Prosa, dann seien es überhaupt keine Verse mehr.

§ 9. Kritik der accentuierenden Theorie.

Litteratur.

Ed. Sievers, Altgermanische Metrik. Halle, Niemeyer 1893. K. Bücher, Arbeit und Rhythmus. 2. Aufl. Leipzig, Teubner 1899. Rud. Westphal, Elemente des musikalischen Rhythmus. Jena, Costenoble 1872. Ders., Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach, auf Grundlage der antiken u. s. w., Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1880. Ders., Aristoxenos von Tarent. Melik und Rhythmik des classischen Hellenentums. Übersetzt u. erläutert. Leipzig, Abel. I. Band 1883. II. Band: berichtigter Originaltext nebst Prolegomena, hrsg. von F. Saran. 1893. A. Rossbach u. Rud. Westphal, Theorie der musischen Künste der Hellenen. 3 Bde. Leipzig, Teubner 1885—89.

E. O. Lubarsch, Über Deklamation und Rhythmus der französischen Verse. Zur Beantwortung der Frage: „Wie sind die frz. Verse zu lesen?“ hrsg. v. E. Koschwitz. Berlin, Gronau 1888. Ern. Legouvé, L'art de la lecture. Biblioth. d'éducation et de récréation. Paris, Hetzel. 47 éd. 1897.

---

[1] S. 9.

[2] Herrigs Arch. 100, 214.

Voltaire, Lettre à l'Académie française. 1778 (abgedr. vor der Irène). Gothaer Ausg. Bd. 6, S. 253 ff. M. Souriau, L'évolution du vers français au XVII siècle. Paris, Hachette 1893. Schiller, Briefe hrsg. v. Jonas. Bd. 6, S. 96. 303. F. Saran, Melodik und Rhythmik der 'Zueignung' Goethes [in: Studien zur deutschen Philologie. Festgabe u. s. w. S. 169—239]. Halle, Niemeyer 1903.

Mit Wulff[1]) und Tobler[2]) ist die Meinung und Forderung von vornherein abzulehnen,[3]) französische Verse müssten ganz wie dramatische, lebhaft bewegte Prosa gelesen werden. Pierson vertritt diese Ansicht in ihrer äussersten Form tatsächlich.[4]) Aber wollte der Dichter nichts als rhythmische Prosa schreiben, so könnte er dies Ziel besser und bequemer erreichen, wenn er sich von vorn herein gar kein anderes setzte. Warum sich die ganz sinnlose Fessel anlegen, dergleichen prosaisch-rhythmische Dichtungen in syntaktischen, gereimten Gruppen von gleicher Silbenzahl abzufassen? Wer empfindet beim Hören die Gleichheit der Silbenzahl und nicht vielmehr allein die rhythmische Gruppierung der Sprachsilben? Wie die griechische, lateinische und die germanischen Sprachen ist auch die französische eines vollkommenen Prosarhythmus fähig. Diesen 'Numerus' durch das Gesetz von der Konstanz der Silbenzahl zu hemmen und den Dichter ohne Not zu beschränken, wäre Spielerei oder Torheit.

Die Meinung, Verse müssten bei der Rezitation und Deklamation ihres Verscharakters entkleidet, möglichst unversmässig gesprochen werden, stammt gewis zuletzt aus Schauspielerkreisen. Unempfindlichkeit des rhythmischen Gefühls mag ihr Grund gewesen sein. Wahrscheinlicher noch Mangel an technischem Können oder falsche Ansichten über das Wesen der Kunst naturalistische Neigungen, wie sie sich von jeher an Bühnen finden.[5]) Um das unschöne Scandieren zu vermeiden, verfällt der Schauspieler in den entgegengesetzten Fehler. Er vernichtet das Metrische und beeinträchtigt dadurch die Wirkung des poetischen Rhythmus. Vielleicht bildet er sich noch ein, Kunst sei Nachahmung der Natur. Kein Mensch spreche in der

[1]) Scand. Arch. S. 344.
[2]) Herrigs Arch. 100, 214.
[3]) Vgl. Schiller an Körner a. a. O.
[4]) Vgl. oben S. 201.
[5]) Vgl. unten und Saran, Melodik S. 174. 237 ff.

Wirklichkeit Verse, Verse seien also unnatürlich, daher falsch und müssten möglichst beseitigt werden — denkt er. Das ist nicht bloss in Frankreich so. Auch in Deutschland bekommt man die Verse der Dichter nur selten wirklich rhythmisch zu hören. Schon Schiller klagt (5. Okt. 1801 an Körner): 'alles zieht zur Prosa hinab, und ich habe mir wirklich im Ernst die Frage aufgeworfen: ob ich bei meinem gegenwärtigen Stücke, sowie bei allen die auf dem Theater wirken sollen, nicht lieber gleich in Prosa schreiben soll, da die Declamation doch alles thut um den Bau der Verse zu zerstören und das Publicum nur an die liebe bequeme Natur gewöhnt ist.' Meist werden Verse zum Verdruss des Kunstfreundes naturalistisch 'verbessert', eine Mahnung für den Ausländer, sein Urteil über deutsche Verse nicht von dem abhängig zu machen, was er oft in deutschen Theatern unter dem Namen von Versen anhören muss.[1]) Die prosaische, sei es auch eine prosaisch-rhythmische Deklamation der französischen Verse ist also nichts als eine Verirrung. Der französische Vers ist wie jeder andere metrisch-rhythmisch (Wulff: antiprosaisch[2])). Das Metrische macht, wie das Wesen eines jeden Verses, so auch seines aus und muss darum beim Vortrag deutlich hervortreten.

Es fragt sich nun weiter: welches ist das Metrum des französischen Verses im 19. Jahrhundert und welches 'Prinzip' lehrt es finden? Alternierung oder Accentuierung? Silbenzählung ist ja als Prinzip nicht anzuerkennen.[3]) Jedes der beiden Prinzipien legt dem Vers besondere Metra bei, die von den Metrikern beider Parteien nach Füssen oder Hebungen bestimmt werden.

Wer in rhythmischen Dingen einige Erfahrung hat, wessen Blick über das Gebiet der romanischen Verslehre zur germanischen und namentlich zur antiken reicht, erkennt sofort, dass die accentuierende Theorie wenigstens in der Form, die ihr Quicherat,[4]) Ackermann, Lubarsch, Becq de Fouquières u. a. geben, aus Gründen der allgemeinen Rhythmik ganz unhaltbar ist. Nicht als ob man theoretisch gegen die Vielgestaltigkeit jeder einzelnen Versgattung an sich etwas einwenden müsste. Nicht als ob es

[1]) Vgl. Saran, Melodik S. 174.

[2]) Arch. 345.

[3]) Vgl. oben S. 19.

[4]) S. 526.

an sich unmöglich wäre, dass der Alexandriner gleichzeitig in ganz verschiedenen rhythmischen Formen aufträte,[1])

z. B. ×–́×–́×–́ | ×–́×–́×–́ neben
××–́××–́ | ××–́××–́ und
×–́×××–́ | ×–́×××–́ u. s. w.

Etwas ähnliches gilt für die germanische Allitterationspoesie.[2]) Jedoch ist die Theorie jener Gelehrten hinfällig, weil sie entweder stillschweigend annehmen[3]) oder deutlich aussprechen, solche Vielgestaltigkeit sei jedem französischen Verse von seinem Ursprung an eigen, sei etwas primäres. Sie sehen also jene Vielfältigkeit der Formen nicht allein für rhythmisch, sondern — und darin liegt der Irrtum — zugleich für ursprünglich an.

Unverhüllt tritt diese Grundüberzeugung der accentuierenden Metriker bei Passy (oben S. 200) und besonders Becq zu Tage. Was dieser allgemeines in seinem Buche vorträgt, ist reine Spekulation. Sie braucht für den Einsichtigen nicht ausführlich widerlegt zu werden. Schon Ad. Tobler hat sie mit vollem Recht abgelehnt.[4]) Die Dauer der Ausatmung kann nicht Maſs der rhythmischen Gruppe sein, weil sie, selbst bei ein und demselben Individuum und bei ein und derselben Gelegenheit, stark schwankt. Tempo und Stärke des Sprechens, augenblickliches physisches oder geistiges Befinden wirken in mannigfacher Weise auf sie ein. Und selbst wenn diese Zeit irgendwie etwas für die Länge der rhythmischen Gruppen bedeutete, so ist die bequeme Teilbarkeit der Zahl 12 kein Grund, dem Grundvers gerade 12 Zeiten zu geben. Was hat diese arithmetische Eigenschaft der Zwölf mit den Forderungen des rhythmischen Gefühls zu tun? Becq hüllt überlieferte und anerkannte Tatsachen nachträglich in einen Nebel von Spekulation ein. Der Unerfahrene meint nun, man könne sich bei solchen 'Erklärungen' auch etwas denken, oder gar, dergleichen erkläre das in der Erfahrung gegebene wirklich.

Auch die Ansichten Becqs, die wenigstens eine Erörterung zulassen, sind nicht zu halten.

[1]) Stengels Bemerkungen treffen in der Form, in der er sie giebt (Grdr. II, S. 9), nicht ganz zu.
[2]) Sievers S. 173 ff.
[3]) Quicherat S. 526. Weigand S. 11.
[4]) Litbl. 1880, S. 417 ff.

Niemand bezweifelt, und feste Silbenzahl, Cäsur, sowie dichterischer Gebrauch erweisen es unmittelbar, dass Alexandriner, Zehnsilbler und alle andern Formen der französischen Dichtung zu der Art von Rhythmen gehören, die zugleich 'Verse' sind. Man fühlt jede dieser Zeilen als einen bestimmten Verstypus. Durch seine Wiederholung kommt ein Gedicht zu Stande. Für alle Verse einer solchen Dichtung gelten dieselben Gesetze. Daraus folgt mit Notwendigkeit: jenen rhythmischen Gebilden liegt ein festes Schema zu Grunde, das ihre Form mehr oder weniger bestimmt. Diese Gebilde haben m. a. W. ein bestimmtes 'Metrum' oder Urmetrum. Mag man über dies Metrum und über das Verhältnis des einzelnen Verses zu ihm denken, was man will, die französischen Verse stehen jedenfalls ihrer rhythmischen Art nach mit dem antiken Hexameter, dem Trimeter, dem germanischen Allitterations- und Reimvers, dem modernen Blankvers und vielen anderen in einer Reihe. Sie unterscheiden sich streng von bloss rhythmischer Prosa, selbst wenn diese z. B. in den Notkerschen Sequenzen und den byzantinischen *κοντάκια* und *κανόνες*, oder in den sog. 'freien Rhythmen' Klopstocks und seiner Nachfolger in strenger Form auftritt.

Als poetische Rhythmen können Verse auch niemals spontan aus prosaischen hervorgehen oder gegangen sein.[1]) 'Verse' im rhythmischen Sinne — um diese handelt es sich hier allein[2]) — sind unter allen Umständen unmittelbar oder mittelbar aus Tanz-, Marsch-, überhaupt Bewegungsliedern herzuleiten. Sie entstammen dem orchestisch-rhythmischen Gesang, demjenigen, der seine Form nicht dem Rhythmus der Sprache sondern wesentlich dem der gleichmässigen, 'equilibristischen' Körperbewegung verdankt.

Ein Verstext hält den orchestisch-rhythmischen Bestandteil natürlich streng fest, solange er zur Bewegung vorgetragen wird. In manchen Gattungen löst sich aber diese ursprüngliche Verbindung. Die Bewegung fällt weg, der Gesang wird selbständig. Nun wäre es an sich möglich, dem der Sprache natürlichen prosaischen Rhythmus sogleich volle Herrschaft über den Text einzuräumen und die alte, der Sprache von aussen aufgedrückte Form zu sprengen. Aber das geschieht nicht. Der selbständig gewordene Gesang behält die überlieferte Form bei, er bleibt in

---

[1]) Vgl. Jen. Hs. II, Rh. § 7. 8.

[2]) Was die Drucke als 'Verse' absetzen, interessiert hier nicht.

hohem Grade orchestisch. Er steht zu Zeiten als orchestisch-rhythmischer Gesang einem andern prosaisch-rhythmischen gegenüber. So im Mittelalter der Gesang der Minnesinger und ihrer Vorläufer dem kirchlich-liturgischen, soweit dieser Prosatexte (Psalmen, Sequenzen) und nicht metrische Formen benutzte. Freilich ist der Einfluss des sprachlichen Rhythmus, der sich in manchen Punkten schon in der Periode des Bewegungsliedes bemerklich machen musste, zur Zeit der verselbständigten Vokalmusik nicht mehr zurückzudrängen. Allmählich löst er in manchen Gattungen das alte, strenge Gefüge: Orchestisches wird da mehr und mehr durch Prosaisch-rhythmisches ersetzt.[1]) Immerhin wirkt die Melodie diesem Einfluss gern entgegen.

Der Sprachrhythmus wird jedoch Herr des Verstextes, sobald sich der andere Übergang vollzieht, der für das Verständnis vieler Rhythmen von höchster Bedeutung ist: der Übergang vom Gesang zur reinen Rezitation und Deklamation. Nun fällt auch die Rücksicht auf Melodieentfaltung fort. Das Wort ist auf sich selbst gestellt. Es beginnt darum je nach den besonderen Verhältnissen ein mehr oder minder augenfälliger Umbildungsprozess. Er kann schliesslich zu Sprechrhythmen führen, die auf den ersten Blick mit dem alten Bewegungsrhythmus überhaupt nicht verwant scheinen.[2]) Die schwierige Aufgabe des Metrikers ist es in solchen Fällen, aus dem Bau der Verse den alten Bewegungsrhythmus und seine Weiterbildungen im Liede, d. h. das 'Urmetrum'[3]) zu rekonstruieren und dann in dem Rhythmus der Verse selbst zu scheiden, was rein orchestisch-rhythmisch und was sprachrhythmisch ist.

Fest geschlossene metrische Form[4]) stammt aus dem Rhythmus der Körperbewegung. Sie ist jedenfalls nicht im Wesen der Sprache oder der Musik begründet, kann sich also auch nicht allmählich aus beiden herauskrystallisieren. Sie ist immer von aussen hineingetragen, nicht von innen entwickelt. Eben das letztere behauptet aber Becq und legt diesen prinzipiell

---

[1]) Vgl. Jen. Hs. II, S. 106.

[2]) Vgl. meine Ableitung der germanischen Allitterations- und altdeutschen Reimverse. Sievers, Altgerm. Metr. S. 173 und oben S. 120 ff.

[3]) Ein Beispiel dieser Methode vgl. Saran, Z. Metrik Otfrieds v. Weissenburg. 1896. Siehe oben § 5, Litteratur.

[4]) Nicht wie z. B. Bücher behauptet, der Rhythmus übh. Vgl. Arbeit und Rhythmus.

unrichtigen Gedanken seiner Verstheorie zu Grunde. Sie fällt damit in sich zusammen. Es geht theoretisch durchaus nicht an, die französischen Verse mit ihren strengen Gesetzen unmittelbar aus der Prosa herzuleiten.

Aber man nehme einmal die stille oder offen ausgesprochene Voraussetzung der meisten accentuierenden Metriker an. Man gebe zu, die Vielgestaltigkeit sei dem französischen Vers von Anfang an eigen gewesen. Dann ergeben sich Widersprüche und rhythmisch ungeheuerliche Folgerungen.

Der Alexandriner z. B. ist ein 'Vers'. Er muss als solcher ein 'Metrum' haben. Sind nun die Formen, die die Vertreter des Quicherat'schen Gedankens ansetzen, dem Alexandriner von Anfang an eigen, so entsteht der Widerspruch: der Alexandriner, den jedermann als **eine** Versgattung bezeichnet und braucht, kann als solche nur **ein** Metrum haben (mag dies auch wie z. B. beim germanischen Allitterationsvers mehrere Unterarten aufweisen) — er soll aber seiner Natur nach zu gleicher Zeit **mehrere** Metra umfassen. Foth hat diesen Widerspruch in der oben mitgeteilten Stelle ausgesprochen, freilich ohne sich seiner bewusst zu werden. Man mache sich klar, was die von Quicherat und seinen Nachfolgern angenommene **primäre** Vielgestaltigkeit des Alexandriners rhythmisch bedeutet.

Racine, Athalie 1 ff.:

Oui, je viens dans son templẹ   adorer l'Éternel
je viens, selon l'usagẹ   antiquẹ et solennel,
célébrer avec vous   la fameuse journée
où sur le mont Sina   la loi nous fut donnée.
Que les temps sont changés!   Sitôt que de ce jour
la trompette sacréẹ   annonçait le retour
du templẹ, orné partout   de festons magnifiques
. . . .
d'adorateurs zélés   à peinẹ un petit nombre
ose des premiers temps   nous retracer quelquẹ ombre.

In metrischer Übertragung würde das Stück folgendermassen aussehen, ⏑ = ♪, – = ♩, –́ = 𝅗𝅥 zu denken.

⏑⏑–́⏑⏑–́; ⏑⏑–́⏑⏑–́
⏑–́⏑–́⏑–́; ⏑–́⏑⏑⏑–́
⏑⏑–́⏑⏑–́; ⏑⏑–́⏑⏑–́⏑

⏑⏑⏑–́⏑–́; ⏑–́⏑–́⏑–́⏑
⏑⏑–́⏑⏑–́; ⏑–́⏑⏑⏑–́
⏑⏑–́⏑⏑–́; ⏑⏑–́⏑⏑–́
⏑–́⏑–́⏑–́; ⏑⏑–́⏑⏑–́⏑
⏑⏑⏑–́⏑–́; ⏑–́⏑⏑–́–́⏑
–́⏑⏑⏑–́–́; ⏑⏑⏑–́⏑–́⏑

Das Drama wäre entweder ein Gemengsel von Vierern und Fünfern (im Verlauf des Stückes treten noch Dreier und Sechser dazu) oder es müssten alle Verse durch Annahme von Pausen (über 1—2 Füsse) und von Überdehnungen auf den Leisten eines Sechsers geschlagen werden. Letzteres ist rhythmisch unmöglich, weil die Cäsurverhältnisse gänzlich widerstreben,[1]) ersteres aber völlig widersinnig. Das eine Alexandrinermetrum wäre ja in diesem Falle gleich vier verschiedenen Metren!

Die falsche Annahme von der ursprünglichen metrischen Vielgestaltigkeit des französischen Verses erklärt sich daraus, dass ihre Anhänger mit den Elementen der allgemeinen Rhythmik unbekannt sind. Den Begründern der Theorie, Quicherat und Ackermann ist daraus kein Vorwurf zu machen. Die Metriker, die in den letzten zwei Jahrzehnten geschrieben, hatten aber Gelegenheit, aus den Arbeiten R. Westphals und A. Rossbachs soviel zu entnehmen, als nötig war, Grundfehler zu vermeiden.

Mit dieser Erkenntnis und mit der Aufdeckung der oben festgestellten Widersprüche ist jedoch der accentuierenden Lehre noch nicht der Boden entzogen. Die Darlegung der Entwicklung, die ein Vers von Anfang an über reinen Gesangs- zum Sprechvortrag durchmacht, das Beispiel des Allitterationsverses der germanischen Litteraturen lehrt, dass sich ein und derselbe alte Rhythmus durch Loslösung von der Körperbewegung und dann vor allem durch Abstreifen der Melodie in zahlreiche neue spalten kann, die ihrem Eindruck nach weit von einander abstehen.

In der germanischen Verskunst konnte sich diese Spaltung besonders deswegen vollziehen, weil es in älterer Zeit erlaubt war, hinter einer Hebung des 'Metrums' die Senkung 'ausfallen' zu lassen, d. h. sprachlich nicht auszudrücken, aber durch Überdehnung der vorausgehenden Hebungszeit zu ersetzen. Man konnte

[1]) Vgl. Beitr. 23, 47. 57.

singen: – ⏑́ –́ – ⏑́ –́. Beim Ubergang zum Sprechvortrag konnte oder musste aus diesem Vierer ein Rhythmus mit nur 2 Hebungen werden: ×–́××–́×. Dasselbe Metrum ohne Überdehnungen – –́ – –́ – –́ – –́ ergab einen Vers von 4 Hebungen ×–́×–́×–́×–́; mit 'Katalexis' – –́ – –́ – ⏑́ –́ oft einen von 3 ×–́×–́×–́× u. s. w.[1]) Über andere Bedingungen der Umbildung ist früher geredet worden. Für das Französische besteht die germanische Senkungsfreiheit nicht. Damit fehlt auch dieser Antrieb, alte strenge Liederrhythmen beim Übergang zum Sprechen in mehrere neue Sprechrythmen zu spalten. Es könnte aber ein anderer wirksam gewesen sein und die Umbildung erzwungen haben. Auf ein solches Prinzip weist Pierson hin, ohne sich im Übrigen der Tragweite seiner Anschauung bewusst zu sein. Es ist der grammatische Sprachaccent, der in dem alternierenden Schema des ehemaligen Gesangsrhythmus ausser auf den Tonsilben nicht immer zu seinem Rechte kam. Erst beim Sprechvortrag erlangte er die Herrschaft. Wo metrische Ikten und Sprachbetonung widersprachen, mufsten jene weichen und dadurch änderte der alte iambische Tetrameter, das Urmetrum des Alexandriners, seine Form ganz und gar. Er zerfiel in sekundäre Sprechrhythmen von sehr verschiedener Gestalt. So wurde

⏑–́⏑–́⏑–́⩞ | ⏑–́⏑–́⏑–́⩞

bei dem Text *célébrer avec vous la fameuse journée* zum Rhythmus ××–́××–́; ××–́××–́×. *Pensez-vous être saint et juste impunément* gab: ××–́××–́; ×–́×××–́. *Mathan d'ailleurs, Mathan, ce prêtre sacrilège* wurde: ×–́×–́×–́; ×–́×××–́× u. s. w.

Mit dieser Annahme vermeidet Pierson allerdings den theoretischen Fehler seiner Vorgänger. Er nimmt damit die Vielgestaltigkeit des französischen Verses als sekundär. Seine Hypothese würde in der Tat die von den accentuierenden Metrikern angesetzte Fülle von Formen befriedigend erklären. Feste Silbenzahl und Cäsur sind durch die Form des Urmetrums, in letzter Instanz durch die Tritte des Bewegungsrhythmus, bedingt. Wortverteilung, Tonsilbengesetz und Reim stammen aus der Sprache. Die Gruppierung der Silben im einzelnen Falle ist teils orchestisch-rhythmisch, teils rein accentuell, also sekundär. Piersons Annahme würde auch erklären, warum der französische Vers in der

---

[1]) Siehe oben S. 122 f. und Saran, Melodik S. 216.

Vokalmusik, so lange sein Eigenrhythmus auf die Melodiebildung noch Einfluss hat (bis 1600 etwa),[1] alternierend gebraucht worden ist, eine Tatsache, mit der sich Becq nicht abfinden könnte.

Dasselbe gilt von der Anschauung Reinachs.

Aber auch bei dieser Hypothese führt die accentuierende Theorie in die grössten Schwierigkeiten. Die Umformung des alten 6 hebig-alternierenden Rhythmus in einen 2—6 hebigen accentuierenden bedeutete zweifellos eine rhythmische Umwälzung. Der Gegensatz alter und neuer Technik musste, sobald diese Revolution vor sich ging, bemerkt werden. Wann geschah jene Veränderung? Als die zu Sprechversen verwendbaren französischen Verse nicht mehr gesungen, sondern wirklich nur rezitiert wurden? Dann müsste der Achtsilbler, wohl auch Zehnsilbler und Alexandriner mindestens im 12./13. Jh. vielgestaltig gewesen sein. Oder wie Weigand meint, als der Vers schon eine Weile für Poesie gebraucht war? Dann doch jedenfalls im 15./16. Jh., vor der Renaissancedichtung. Aber die unmittelbaren Nachahmungen der französischen Verse, überhaupt der Einfluss der romanischen Technik auf die germanischen Litteraturen verraten bis zum Ende des 18. Jhs. von solchem Zustand nicht das Mindeste. Überall schwebt dem Nachahmer ein alternierender Vers als Muster vor. Eben diesen erkennen spätere Theoretiker allein an. Auch die nationalfranzösische Theorie vom 14.—18. Jh. verrät nirgends etwas über das Entstehen oder das Bestehen einer rhythmischen Vielgestaltigkeit der Versgattungen. Nirgends wird von einer Veränderung der Versform berichtet. Erst im 19. Jh. hört man von einem angeblich accentuierenden Prinzip der romanischen Verse.

Die neue Verskunst könnte demnach erst seit dem Beginn des 19. Jhs. aufgekommen sein. Der Bruch mit der alternierenden Technik, die Umbildung der alternierenden Verse in accentuierende wäre nach der klassischen Zeit erfolgt. Vielleicht zu der Zeit als im Anschluss an die Ideen Rousseaus und Diderots auch auf der Bühne 'Natur' die Losung wurde? Als sich Lecain, einem Schauspieler alten Stiles, Aufresne gegenüberstellte, der — nach Goethe (D. u. W. Buch 11. Hemp. 22, 41) aller Unnatur den Krieg erklärte und in seinem tragischen Spiel die höchste Wahrheit auszudrücken suchte? Vielleicht unter dem Einfluss der Romantik

[1]) Siehe oben S. 73.

und ihrem Streben nach rhythmischer Freiheit? Dann müssten natürlich alle französischen Dichtungen, die vor dem Wechsel in der Technik verfasst sind, also besonders die klassischen, im alten Stil d. h. alternierend vorgetragen werden. Erst neueren Werken dürfte man accentuierenden Vortrag zuerkennen. Nach der Meinung der accentuierenden Metriker ist nun die neue Weise diejenige, die sich allein mit dem Charakter der französischen Sprache verträgt. Daraus würde ohne weiteres folgen, dass erst die neuere französische Verkunst die wahre, die frühere dagegen eine Verirrung sei. Behauptungen mancher modernen Dichter würden diese Folgerung stützen.[1])

Sollte sich aber ein Racine wirklich gegen den Geist seiner Sprache versündigt haben? Sollte es erst der nachklassischen Zeit vorbehalten gewesen sein, den wahren französischen Vers zu entdecken? Die Verse Racines sind in Frankreich von je[2]) und werden noch immer zu den schönsten gerechnet, welche nationale Kunst geschaffen hat.[3]) Voltaire, dem man doch sicherlich ein Urteil zutrauen wird, sagt sogar: *depuis nos grands maitres, dites-moi, qui a fait vingt bons vers alexandrins de suite? Je ne connais personne dont on puisse en citer un pareil nombre.*[4]) Ausserdem nimmt keiner der accentuierenden Metriker einen Unterschied zwischen den Versen seiner Zeit und der klassischen an, wenigstens nicht in dem Punkte, der hier in betracht kommt. Vielmehr lieben sie es, ihre Theorie gerade an Dichtungen des 17.—18. Jhs. und besonders an Racines Athalie zu erläutern. Ja Quicherat und Ackermann lassen in ihren grundlegenden Werken die Dichtung des 19. Jahrhunderts zurücktreten. Sie sind sich eines rhythmischen Gegensatzes zwischen klassischer und romantischer Kunst nicht bewusst. Wann soll nun jener Bruch mit der Technik der Vergangenheit stattgefunden haben?

Ferner: wenn jetzt wirklich der Wortaccent den Rhythmus des französischen Verses beherrschte, dann müssten dem französischen Ohr accentuierende Verse mit alternierendem Gang angenehm, mindestens nicht unangenehm sein. Aber dergleichen

[1]) Vgl. Banville bei Lub. Decl. S. 36. Legouvé, La lect. en act. 121.
[2]) Voltaire, Lettre S. 254 f. 268.
[3]) Legouvé a. a. O. S. 121, Bibesco S. 14. Vgl. auch Souriau S. 402 ff.
[4]) Oeuvres complètes (Corresp. générale) 53, S. 120 (an Helvetius 4. Dec. 1738).

Versuche sind immer abgelehnt worden. Sie haben trotz vielfacher Ansätze auch im 19. Jh. nie Anerkennung gefunden. Sehr bezeichnend ist es, dass sie meist von Belgien ausgehen. Ohne Wirkung blieb im 17. Jh. der Versuch Du Gardins,[1]) im 19. Jh. der van Hasselts.[2]) Und wenn andererseits Freiheit der Senkung (Mehrsilbigkeit) unter Beobachtung des (grammatischen) Wortaccents dem Franzosen sympathisch wäre, dann müsste er F. Sabatiers Faustübersetzung als rhythmisch ideal preisen. Aber diese Verse zu lesen ist dem Franzosen beschwerlich. Er weist sie ab. Sein Gefühl will nichts wissen von Rhythmen, die fast in jeder Beziehung die Probe auf die accentuierende Theorie aushalten. Kann sie also richtig sein?

Aber nicht nur in Frankreich, auch im Ausland haben sich Stimmen gegen die accentuierende Lehre erhoben. Sehr nachdrücklich bekämpft sie Wulff. Auch Stengel lehnt sie ab. Vgl. noch meine Bemerkungen Beitr. 23, S. 70. Ich kann nur wiederholen, dass französische Verse, accentuierend vorgetragen, mein Ohr nicht erfreuen. Sie machen einen unschönen, rasselnden, lärmenden Eindruck. Einen der Gründe dafür sieht man leicht ein. Das Französische hat den Hauptaccent auf der letzten bezw. vorletzten Silbe des Wortes oder der Sinngruppe. Liest man nun den Vers genau nach dem grammatischen Accent, so zerfällt er in lauter rhythmische Gruppen, die fast durchweg aufsteigende Bewegung haben und meist — 'weibliche' Schlüsse ausgenommen — mit einer Hebung enden. Z. B. Athalie 5 ff.:

Que les témps | sont changés! | Sitót | que de ce jóur
la trompétte | sacréẹ | annonçáit | le retóur,
du témplẹ, | orné | partóut | de festóns | magnifíques,
le péuple | sáint | en fóulẹ | inondáit | les portíques.

Es fiele also der Schluss der elementaren rhythmischen Gruppen und Wort- bezw. Phrasenschluss fast durchweg zusammen, bekanntlich ganz gegen den Gebrauch der Verstechnik. Denn diese bedarf der grössten Mannigfaltigkeit und bindet i. A., um klappernden Rhythmus zu vermeiden, lieber Hebung mit folgender Senkung zusammen, als Senkung mit folgender Hebung.[3]) In

[1]) Vgl. oben S. 20.
[2]) Müller S. 61 ff. Siehe oben S. 22.
[3]) Vgl. Saran, Melodik S. 219 f.

diesem rein ästhetischen Moment sehe ich ein Haupthindernis, französische accentuierende Verse zu bauen.

Solche Verse sind also nicht nach französischem Geschmack. Deshalb hängen auch keineswegs alle Metriker des 19. Jahrhunderts der neuen Lehre an. Wir sahen, dass viele die Verse einfach nach wie vor in der alten, gegen den Rhythmus indifferenten Art behandeln, die seit dem 14. Jh. die Handbücher beherrscht. Andere, wie Benloew und Rochat, sprechen sich unmittelbar für alternierenden Rhythmus aus. Die accentuierende Theorie darf darum mindestens nicht die allgemeine Gültigkeit beanspruchen, die ihr die Anhänger zuschreiben. Sie könnte höchstens für einen kleinen Kreis von Dichtungen des 19. Jhs. gelten, der noch näher zu bestimmen wäre. Aber selbst das ist nicht zu erweisen. Ihr Begründer stützt sich ja in erster Linie auf die Verse der Klassiker.

Man mag der accentuierenden Theorie von einer Seite nahe treten, von welcher man will, immer gerät man in die grössten Widersprüche. Allgemeine Rhythmik, historische Metrik, Zeugnisse, der Geschmack des französischen Publikums sind gegen sie, während sich die alternierende in jeder Beziehung bewährt. Die Frage liegt darum ungemein nahe: aus welcher Quelle ist die neue Lehre eigentlich entsprungen? Wie sind die Gelehrten auf sie gekommen, eine Lehre, die solchen Zwiespalt und solche Unklarheit in die romanische Metrik gebracht hat? Die Antwort lautet: einerseits durch grammatisch-metrische Theorien, bei denen offenbar germanischer Einfluss mitspielt, andererseits durch die üble Gewohnheit der Schauspieler, Verse der Prosa anzunähern.

Quicherat, der Begründer des Systems, geht sichtlich von gewissen allgemeinen grammatisch-metrischen Erwägungen aus. Der Gegensatz antiker und moderner Verstechnik hatte solche bei ihm oder vielmehr bei seinen Vorgängern geweckt und zu Überzeugungen gefestigt. Diese Überzeugungen haben ihre Geschichte.

Die antike Verskunst beobachtete, wie man von jeher wusste, die Silbenquantität. Anders die moderne. Im Mittelalter hatte man quantitierende und nicht-quantitierende Gedichte einfach als *metra* und *rhythmi* gegenübergestellt und dabei das Problem übergangen, das in dem Worte *rhythmus* liegt. Später, zur Zeit der Renaissance wurde es in allen Kulturländern vor-

genommen,[1]) um zu einem besseren Verständnis der nationalen Verse zu gelangen. Denn die germanischen und romanischen Verse (*rîm*, *Reym*; *rime*) hiessen nicht nur, sondern waren auch *rhythmi* im Sinne des Mittelalters. Sie standen jenen mittelalterlichen nahe, mindestens im Endreim und im Gegensatz zur Antike.

Die Metriker der verschiedenen Nationen bestimmten das Wesen der Reimverse, wie begreiflich, verschieden. Die Holländer zuerst, dann Deutsche[2]) und Engländer erkannten als das Prinzip ihrer einheimischen Verse den grammatischen Wortaccent und stellten darum die Formel 'quantitierend—accentuierend' auf, zunächst nur zu dem Zweck, die eigene Kunst von der antiken zu unterscheiden. Allmählich jedoch erweiterte sich bei ihnen die Bedeutung dieser Schlagworte. Gegeben, um die Prinzipien antiker und nationaler Verskunst zu beschreiben, wurden sie bald als Ausdruck für den Gegensatz antiker und moderner Verse überhaupt verstanden. Sehr mit Unrecht. Schon Js. Voss drückt sich, der vulgären Meinung nachgebend, gelegentlich so aus, obwohl ihm der wirkliche Sachverhalt klar ist:[3]) *uno enim ore omnes fatentur, negligi hoc tempore veram et naturalem syllabarum quantitatem, sed hunc defectum commode suppleri censent accentuum observatione.* Seit Opitz scheint es auch dem Deutschen selbstverständlich, dass ein moderner Vers den Wortaccent berücksichtigen müsse, dass also ausser dem quantitierenden nur noch das accentuierende System Berechtigung habe. Von diesem Standpunkt aus tadelt Harsdörffer[4]) die Verse der romanischen Dichter. Ja Gottsched zieht die äusserste Konsequenz dieser Anschauung. Er versteigt sich zu der Behauptung, der (grammatische) Wortaccent sei auch im antiken Vers durchaus gewahrt. Er fiele mit der Prosodie zusammen; die griechischen Accente taugten also nichts:[5]) 'wenn sie [die Griechen] ihre Verse lasen, so geschah es nach der prosodischen Scansion; nicht aber nach den ungereimten Accenten, die wir heut zu Tage über die griechischen Verse setzen. Hätten sie zum Exempel den ersten Vers Hesiodi

---

[1]) Siehe oben S. 14 ff.

[2]) Doch schon Clajus kennt den Accent als Versprinzip. Vgl. oben S. 155.

[3]) S. 29. Vgl. oben S. 23.

[4]) Oben S. 172.

[5]) Crit. Dichtk. 383 f.

Μοῦσαι Πιερίηθεν, ἀοιδῇσι κλείουσαι

nach der Art unserer heutigen Schulmeister ausgesprochen, so hätten sie ihrer natürlichen Sprache Gewalt angethan; und folglich auch im Lesen eines Verses kein Vergnügen empfinden können. Der Accent in dem andern Worte steht nämlich auf einer Sylbe, die nach allen Regeln kurz ist, und sollte vielmehr auf dem *η* stehen. Imgleichen steht im letzten Worte das Strichlein überm *ει*, wo es eben so wenig hingehört . . . Und dieses giebt einen unumstösslichen Beweis ab, dass die griechischen Accente, die der Prosodie zuwiderlaufen, nichts taugen.' 'Es war mit den alten Sprachen nicht anders beschaffen, als mit den heutigen, die ein Sylbenmaass in ihrer Poesie haben und fast alle deutscher Abkunft sind. Ihre vornehmste prosodische Regel war ebenso, wie bey uns, diese: ein Poet richte sich in der Scansion nach der gemeinen Aussprache.'[1]) Das accentuierende Prinzip der Germanen ist bei Gottsched Prinzip a l l e r Verskunst.

In Frankreich hatte man den Gegensatz antiker und einheimischer Verse in die Formel 'quantitierend — silbenzählend' gefasst[2]) und blieb bis ins 19. Jh. dabei. Französische Spekulation wirkt also im letzten Grunde, wenn man heute noch oft als die Systeme der Verstechnik das quantitierende, accentuierende und 'silbenzählende' (numerierende) angiebt.[3]) Dass diese Einteilung falsch ist, habe ich oben[4]) nachgewiesen.

Betrachtungen über den Zusammenfall von Wort- und Versaccent auf den Tonsilben, Bekanntschaft mit der Lehre der alten Grammatiker über *προσῳδία* und *accentus*, vielleicht die Natur des italienischen Verses,[5]) schliesslich auch Einfluss der germanischen Metrik, den Philologen wie Is. Voss und Litteraten vermittelten, scheint unter den romanischen Ländern zuerst in Italien Anlass gegeben zu haben, den Gegensatz alter und moderner Verstechnik überhaupt, so zu bestimmen, wie es die Germanen schon lange taten. Damit griff die Formel 'quantitierend — accentuierend' auch auf romanisches Gebiet über. Durch Scoppa, dann dadurch, dass die Preisfrage der französischen Akademie

---

[1]) Ebd. 385.
[2]) Oben S. 17.
[3]) R. Westphal, Theorie d. mus. Künste III a, S. 36 ff.
[4]) S. 19.
[5]) Über den ich persönlich kein Urteil habe.

den Blick der französischen Metriker auf den germanischen Vers richtete, endlich durch die Krönung der Werke Scoppas und Mablins drang die Formel auch in Frankreich ein und gewann Boden. Seit dem Anfang des 19. Jhs. stehen in Frankreich die beiden Ansichten gegenüber, die durch die Schlagworte 'quantitierend — silbenzählend' und 'quantitierend — accentuierend' charakterisiert werden. Haltlos ist die erste; oberflächlich die zweite, weil sie auf einer Verallgemeinerung gewisser Beobachtungen und Übertragung fremder Prinzipien beruht.

Von der zweiten Antithese geht Quicherat wie von einem Dogma aus. Er citiert[1]) Scoppas Wort: *dans les vers d'une langue quelconque, il est impossible d'admettre aucune harmonie sans rhythme, ni aucun rhythme sans accent.* Er beruft sich auf Mablin: *les langues modernes n'ont point introduit dans leur poésie le rhythme des anciens: ce n'est point sur la quantité qu'est fondé leur système de versification, mais sur l'accent . . . L'accent y fait tout; la quantité n'y entre pour rien.* Schliesslich sagt er selbst: *je m'étonne qu'on n'ait pas signalé plus tôt le véritable fondement de notre cadence poétique; car la connaissance des langues de l'Europe moderne devait mettre sur la voie. Toutes les poésies étrangères reposent sur certaines conditions d'accents, et il est infiniment probable, à priori, que la poésie française, leur soeur et leur contemporaine, n'a pu adopter un autre principe* (S. 516). Er baut sein System auf eine apriorische Annahme.

Zur Verbreitung jenes Dogmas von der Herrschaft des Accents im modernen, also auch französischen Verse hat zweifellos die Bekanntschaft mit der historischen Grammatik beigetragen. Diese lehrte, dass der Lautstand und die Gestalt der Worte im Französischen nur durch die Wirkungen des alten Accents begriffen werden könnten. Der Accent sei in der Entwicklung der Laute, Silben und Worte die Triebkraft. Nahe genug schien der Schluss zu liegen: also muss der Accent auch die Grundlage der französischen Verskunst sein. Ackermann zieht den Schluss wirklich.[2]) Ähnliche Gedanken leiten auch die Darstellung von Lubarsch.[3]) Es heisst sehr bezeichnend bei

[1]) S. 516.
[2]) S. 4.
[3]) Versl. S. 25 f.

ihm: 'sonach bilden die Tonsylben der Einzelwörter in ihrem Gegensatz zu den tonlosen Sylben die Grundlage des französischen Versrhythmus eben so allgemein wie sie trotz aller Nebeneinflüsse die Grundlage der französischen Betonung überhaupt bilden.' [1])

Nichts kann jedoch unrichtiger sein als diese Behauptung. Das System einer Verskunst gründet sich durchaus nicht auf das Prinzip, was die ältere Sprachform in die neue umgearbeitet hat, sondern auf die wesentlichste Eigenschaft, die die Sprache zu einer ganz bestimmten Zeit aufweist, mag diese entstanden sein, wie sie wolle. Der Accent hat in der Tat das alte provinziale Latein völlig umgeformt. Aber deswegen braucht das Ergebnis seiner Wirksamkeit nicht im mindesten dazu geeignet zu sein, Stoff für eine accentuierende Verskunst abzugeben. Man wird sich auf die germanischen Sprachen und Litteraturen berufen. In diesen hat der zurückgezogene und festgewordene Accent den urgermanischen Sprachzustand sehr verändert und den einzelnen Dialekten seinen Stempel aufgedrückt. Alle germanischen Litteraturen haben auch das accentuierende Verssystem. Aber sie haben es nicht, weil der Accent Prinzip der historischen Entwicklung der Sprache gewesen ist, sondern weil diese Entwicklung infolge der Anfangsbetonung der Worte eine sehr merkliche accentuelle Gewichtsabstufung der Silben gegeneinander hervorbrachte. Grosse 'Gewichtsverschiedenheit' ist die Eigenschaft der germanischen Worte und Silben, die auf jeder Stufe der Sprachentwicklung fühlbar war. Darum ist sie immer und überall auf germanischem Boden Mittel geworden, die rhythmische Gliederung der Verse kenntlich zu machen. Im Französischen hat, wie man weiss, die Wirksamkeit des Accents ein ganz anderes Ergebnis gehabt. Die alten 'unbetonten' Silben sind in weitem Umfang geschwunden, so dass fast nur ehemals schwere, haupt- und nebentonige, Silben blieben. Letztere aber sind bei weitem nicht so reduciert worden, wie im Germanischen, weil sie vor dem Hauptton standen; vielleicht auch weil der Wechsel des Accents auf etymologisch verschiedenen Silben (*viens — venons*) grössere Gewichtsunterschiede verhinderte. Dasselbe Prinzip, der Accent, giebt den Sprachen ganz verschiedene Eigenschaften: den ger-

[1]) Versl. S. 33.

manischen grosse Gewichtsunterschiede der Silben und Worte, der französischen kleine. Die Metrik entwickelt sich im Anschluss an beide Sprachzustände ganz verschieden. Ein Schluss vom sprachlichen Prinzip auf das metrische, von germanischen Verhältnissen auf romanische ist also nicht möglich. Darum muss die theoretische Begründung, die Quicherat und Ackermann ihren Systemen geben, unbedingt abgelehnt werden.

Die falsche Ansicht vom Unterschied der modernen und antiken Verse hat schon auf die Romanen verwirrend gewirkt. Um so verzeihlicher ist es, wenn sich die deutschen Gelehrten ganz von ihr leiten liessen. Es ist gewis nicht zufällig, dass sich unter den Anhängern der accentuierenden Lehre so viele Deutsche befinden: Ackermann (?), Weigand, Foth, Lubarsch u. s. w. Dem Deutschen scheint es fast selbstverständlich, dass in nichtquantitierenden Versen Wort- und Versbetonung zusammengehen. An eine dritte Möglichkeit (Alternierung, selbst gegen den grammatischen Accent) denkt er nicht. Zwar gab es in Deutschland, wie § 6 zeigt, noch bis ins 17. Jahrhundert Verse, deren Rhythmus durch Alternation bei 'Verletzung des Wortaccents' zu Stande kam (Meistersinger, Brant, Weckherlin). Aber seit Opitz hat die accentuierende Lehre so tief im Bewusstsein der Deutschen Wurzel geschlagen, dass neben ihrem Prinzip bloss noch das quantitierende zugestanden wird. Ja man neigt sich im 18. Jahrhundert der Ansicht zu, im Grunde seien wohl auch die antiken Verse nach dem Wortaccent gebaut: nur sei dieser anders gewesen als der in den Schulen gelehrte, im Griechischen durch die bekannten Zeichen überlieferte.[1])

Von diesem einseitigen Standpunkt aus musste die alternierende romanische Technik wie Barbarei erscheinen. Solche Meinung blickt schon bei Harsdörffer durch: die Technik der Romanen sei 'gar nicht genug, noch der Kunst Eigenschaft und Gründen der wahren Poesis gemäss.'[2]) Gottsched aber spricht den Tadel gegen die fremde Kunst offen aus. Ihm steht bereits fest, dass im Verse überhaupt nur der Wortaccent regieren könne. Für die alte Poesie zieht er daraus die oben mitgeteilten Schlüsse. Die moderne romanische Weise ist ihm barbarisch.[3])

---

[1]) Vgl. oben Gottsched, der diese Theorie gewis nicht erfunden hat.
[2]) A. a. O. Vgl. oben S. 172 f.
[3]) Crit. Dichtk. S. 381.

'Wenigstens kann sie [die französische Nation] sich nicht rühmen, dass sie ein solch empfindliches Ohr habe, als die alten Griechen, oder auch wir Deutschen haben; denen ein solch barbarisches Singen, wider den Ton der Aussprache rauh und unerträglich vorkömmt.' 'Doch was geht mich die französische Poesie an? Sie mag ja durchaus kein Silbenmaass haben, und will mit Fleiss in der Barbarey bleiben.'[1]) 'So hoch Dante und Petrarcha in Welschland, Ronsard und Malherbe in Frankreich, wegen der durch sie gesäuberten Poesie ihres Vaterlandes, geschätzet werden: so seltsam muss es einem Verständigen vorkommen, dass diese grosse Geister ihren Landesleuten nicht gewiesen, wie man auch im Welschen und Französischen die lateinische Art zu Dichten nachahmen, und verschiedene Arten der Abwechselung langer und kurzer Sylben [die für Gottsched zugleich betont bezw. unbetont sind] einführen könnte,'[2]) d. h. wie man Accentverse bauen könnte. Sie seien also auf einer unvollkommenen Stufe des Versbaues stehen geblieben und von den Deutschen, die durch Opitz wieder das richtige Prinzip angenommen hätten, weit übertroffen.[3]) Und doch könnte sich auch das Französische mit Leichtigkeit des accentuierenden Prinzips bedienen. 'Ich glaube fest, dass es in allen Sprachen von der Welt angehen muss, wenn nur das Ohr der Dichter zart genug ist, diesen Wohlklang wahrzunehmen. Z. E. die ersten Verse des Boileau aus der VII. Satire, würde ich so scandieren, wie es die Aussprache mit sich bringt:

◡ – ◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –
de tous les animaux qui s'élèvent dans l'air,

und also würde er aus drey Iamben und zween Anapästen bestehen.'[4]) 'Accentuierend' — nach unserer Ausdrucksweise — möchte er auch das Sinngedicht scandieren:

Mille et mille fois
et princes et rois ◡–◡◡–
apprêtent à rire ◡–◡◡–◡
à tout leur empire ◡–◡◡–◡ [5])

---

[1]) Ebd. S. 400.
[2]) S. 77.
[3]) S. 79.
[4]) S. 399 f.
[5]) Sprachkunst[5] S. 586 f.

Diese von Gottsched nur vorgeschlagene Weise französische Verse nach dem natürlichen Sprachaccent zu lesen, wird von Breitinger[1]) geradezu gefordert: 'Wer in ihren [der Franzosen] Versen die Cadanz des deutschen Verses suchen, und sie nach unsrer Weise scandieren wollte, der thut ihnen eben die Gewalt an, welche die unsrigen leiden würden, wenn man sie nach Art der lateinischen scandieren wollte. Wer französische oder italienische Verse herlesen will, muss allen Sylben ihren natürlichen Accent geben, als ob es Prosa wäre, und nur Acht haben, dass er nebst der richtigen Zahl der Sylben, den hohen Accent auf dem Abschnitte . . . und am Ende des Verses ausdrücke.' Breitinger setzt den Hans-Sachsischen Vers dem romanischen gleich[2]) und ist damit der Urheber einer Deutung desselben, zu der neuerdings Sievers von anderer Seite her gekommen ist.

So liegen die Anfänge der accentuierenden Theorie des französischen Verses schon im 18. Jahrhundert. Quicherat und seine Nachfolger sind natürlich von den beiden Deutschen unabhängig. Die Übereinstimmung der Ansichten erklärt sich vollkommen aus der Übereinstimmung der theoretischen Grundlage, dem Dogma von der Herrschaft des (grammatischen) Sprachaccents in nicht-quantitierenden Versen.

Das seit dem 17. Jahrhundert eingewurzelte Accentdogma wirkt noch heute. Erst kürzlich ist es wieder einer neuen Auffassung der mittelalterlichen nicht-quantitierenden Verse zu Grunde gelegt worden, lateinischer sowohl wie griechischer. Sein Prinzip spricht der Urheber folgendermassen aus:[3]) 'im entschiedenen Gegensatz zu der auf Natur- und Positionslänge gegründeten quantitierenden Dichtung beruht ja das Wesen aller rhythmischen [= aller nicht-quantitierenden] Dichtung in der Beobachtung der gewöhnlichen Betonung und Aussprache, welche in der Prosa angewendet wird. Darin vor Allem beruht für uns moderne Menschen die Schönheit und die Wichtigkeit der rhythmischen Poesie, welche durch die Annahme einer solchen Unnatürlichkeit [!], wie die schwebende Betonung sie ist, zerstört wird. Dies Prinzip, dass die Wörter wie in der gewöhnlichen Rede betont und ausgesprochen werden [also 'grammatischer'

---

[1]) Crit. Dichtk. II, 467.

[2]) S. 468.

[3]) S.-B. d. bayr. Acad., Philos.-phil. Cl. 1882, 1, S. 56 f.

Accent!], wodurch allein die rhythmischen Verse sich den Gefühlen des Menschen zum richtigen Ausdruck so leicht anschmiegen, ist niemals aufgegeben worden, und auch wir müssen die einzelnen Wörter der rhythmischen Verse ohne Rücksicht und Bewusstsein des Versschemas aussprechen.'

Aber dies Prinzip und die Unmöglichkeit schwebender Betonung ist unbewiesen und unbeweisbar. W. Meyers Scansion zerstört allen Rhythmus und alle Melodie: was er ansetzt, sind keine Verse. Auf dem Papier sieht sich die Sache leidlich an, aber das Ohr lehnt ab. Dass seine Theorie für das Romanische nicht gilt, dürfte ja nun wohl klar sein.

Wenn Meyer nun noch meint,[1]) dass nach seinen Ausführungen auch die eingefleischtesten Theoretiker die Lehre von der schwebenden Betonung aufgeben, die rhythmischen Verse nach dem (grammatischen) Wortaccent sprechen und den Wechsel des Tonfalls nicht als Unregelmässigkeit hassen, sondern als Wohlklang loben würden, so muss ich dem widersprechen. Was der romanischen Dichtung gegenüber billig ist, das ist es auch gegenüber der lateinischen, sagt er ja selbst.

Also das Dogma von der Herrschaft des (grammatischen) Accents in aller nicht-quantitierenden Poesie schwebt ganz in der Luft. Soweit man die Geschichte dieser Lehre zurückverfolgt, nirgends findet man auch nur den Schatten eines Erfahrungsbeweises. Überall wird die Behauptung als eine unmittelbar evidente hingenommen und weiter überliefert. Aber sie ist eine Irrlehre und muss aufgegeben werden.

§ 10. Fortsetzung. Der Vortrag des französischen Verses im 19. Jahrhundert: die *e*-Silben.

Litteratur.

H. Suchier, Die französische und provenzalische Sprache und ihre Mundarten. Gröbers Grundr. I, S. 561 ff. Ad. Mende, Die Aussprache des französischen unbetonten *e* im Wortauslaut. Zürich, Meyer 1889. E. Koschwitz, Zum tonlosen *ẹ* im Neufranzösischen. Zs. f. frz. Spr. u. Litter. 13, 1, S. 118—138. J. Block, Zur Aussprache des Französischen. Beobachtungen über die Aussprache der Schauspieler der Comédie-Française und des Odéon zu

[1]) Abh. d. bair. Acad., philos.-philol. Cl. 17 (1886), S. 395 f.

Paris. Ebd. Bd. 14, 1, 236—265. **Sonnenburg**, Wie sind die französischen Verse zu lesen? Berlin, Springer 1885. A. J. **Ellis**, On early English pronunciation. London, 1869—89. C. **Humbert**, Nochmals das e muet und der Vortrag französischer Verse. Bielefeld u. Leipzig, Velhagen u. Klasing 1890. **Marelle**, Sur la pronunciation de l'e muet. Herrigs Archiv Bd. 83 (1889), S. 445-449. **Fr. Diez**, Grammatik der romanischen Sprachen. 5. Aufl. Bonn, Weber 1882. **Ed. Mätzner**, Französische Grammatik. 2. Aufl. Berlin 1877. **Sachs-Villatte**, Encyklopädisches Französisch-deutsches Wörterbuch. Handausgabe, Berlin 1901.

P. **Passy**, Kurze Darstellung des französischen Lautsystems. II. Teil. Phonet. Stud. von W. Vietor. Bd. 1, 115 ff. K. **Schlottmann**, Zur semitischen Epigraphik VI. Zs. d. deutsch-morgenl. Ges. 33 (1879), 283 f.

Die Begründer der accentuierenden Theorie hegten, wie nachgewiesen, die Überzeugung, sie hätten ihre Ansicht unmittelbar aus der Natur der französischen Sprache und jenem Accentdogma bewiesen. So viel ich sehe, berufen sie sich nicht auf die Rezitation und Deklamation ihrer Zeit. Sie wollen diese im Gegenteil erst zum Richtigen und Guten anleiten. Die Grundlagen ihrer Theorie sind, wie gezeigt, hinfällig; damit auch die Lehre selbst.

Aber neuerdings schlagen die Anhänger des accentuierenden Systems einen anderen Weg ein, ihre Ansicht zu halten. Sie berufen sich auf den Vortrag der Verse, der in Frankreich durchaus so sei, wie sie ihn in ihren Lehrbüchern darstellten. Sie stützen sich also scheinbar auf Tatsachen; allgemeinen apriorischen Spekulationen sind sie minder geneigt. Aus diesem Grunde wird es nötig, auch die Art zu prüfen, in der der französische Vers gegenwärtig vorgetragen wird. Dies um so mehr, als selbst Gegner der accentuierenden Auffassung wie Wulff und Stengel[1]) zugeben, dass sie mit der Kunstübung der modernen Bühne in Beziehung stehe. Bei dieser Untersuchung darf ich mich von vornherein auf das 19. Jh. beschränken. Denn es geht aus den mittelbaren und unmittelbaren Zeugnissen der §§ 1—8 deutlich hervor, dass bis zum Ende des 18. Jhs. vom accentuierenden Vortrag keine Spur nachweisbar ist. Anders aber, als mit Zeugnissen, lässt sich der Beweis der Natur der Sache nach nicht führen. Auf dem Papier sind alternierend und accentuierend vorgetragene Verse genau gleich; phonetische Transskriptionen überliefert das 18. Jh. nicht.

[1]) Grdr. II, S. 9.

Ich habe versucht, mir über das Problem Klarheit zu verschaffen und zwar nicht allein durch Studium der einschlägigen Litteratur, sondern auch durch eigene Erfahrung. Januar bis März 1891 war ich in Paris und habe bei dieser Gelegenheit dem französischen Vers und seinem Vortrag besondere Aufmerksamkeit zugewendet. Ausreichend vertraut mit der neueren metrischen Forschung, besonders mit den Arbeiten von Ed. Sievers über den Allitterationsvers und von R. Westphal über musikalische Rhythmik, stand ich zunächst noch völlig im Banne der Lehre Lubarschens und Becqs. Ich besuchte wöchentlich mehrere Male die Theater. Vorzugsweise das Odéon, oft jedoch auch das Théâtre français, seltener andere Theater und die Oper. Zugleich nahm ich Unterricht im Verse-lesen bei dem Rezitator Marius Laisné. Im Theater hielt ich den Text der Dichtung fast immer in der Hand. Die ersten Wochen wurden darauf verwendet, das Ohr an den Klang der Sprache und Verse zu gewöhnen. Nebenbei arbeitete ich die metrische Litteratur nochmals durch und erwarb bei dem Rezitator die Fertigkeit Verse so zu lesen, wie er sie für richtig und schön hielt.

Ich merkte sehr bald, dass der Vortrag der Verse in Wirklichkeit nicht so war, wie ich ihn mir nach den neueren Lehrbüchern hatte vorstellen müssen. Das Vortragsprinzip ward mir allmählich klar. Um Stoff für eine zuverlässige Darstellung desselben zu gewinnen, versuchte ich das auf der Bühne gehörte während der Vorstellung selbst durch ein System einfacher Zeichen festzuhalten. Es gelang nach einigen Versuchen in einer für den Zweck ausreichenden Weise. Während der Pausen und nach der Aufführung schrieb ich nieder, was mir Allgemeines oder Einzelnes noch sicher im Gedächtnis haftete.

Abgesehen von dem damals empfangenen Eindruck und seiner begrifflichen Ausprägung, die meine Papiere von 1891 enthalten, habe ich folgende mit Zeichen versehene Stücke als Grundlage des nun vorzutragenden zur Verfügung:

Corneille, Cid (Odéon).
Molière, Étourdi (Th. frç.).
Vicaire und Truffier, Fleurs d'avril (Odéon).
Laluyé, Au printemps (Th. frç.).
Molière, Femmes savantes, Akt I. II (Th. frç. und zum Vergleich auch Odéon).

Corneille, Polyeucte I—III (zweimal kurz hintereinander im Odéon bei gleicher Besetzung).

Racine, Andromaque (Th. frç.).

Racine, Britannicus I. II (vorgetragen von M. Laisné).

Später haben mir liebenswürdiger Weise Verse vorgelesen Herr Simon, Belgier, Lektor in Halle; Herr J. Poirot, Franzose, Lektor in Helsingfors; Herr Counson, Belgier, Lektor in Halle. Vor allen Herr Oberlehrer Dr. Klincksieck, früher Lektor in Marburg, dem ich deshalb zu ganz besonderem Dank verpflichtet bin. Neuerdings hörte ich in Halle eine Aufführung des Tartuffe durch Coquelin aîné.

Jene früheren Aufzeichnungen sind ihrer Natur nach im einzelnen Falle nicht absolut sicher, ausgenommen dann, wenn ich das Einzelne als solches durch ein besonderes Zeichen festgelegt habe. Denn es galt, schnell einen Eindruck zu fassen und festzuhalten. Im Ganzen aber sind die Notizen, meiner Überzeugung nach, zuverlässig, so dass, glaube ich, das Ergebnis, wie ich es unten formulieren werde, sicher steht.

Es ist die Frage zu beantworten: wie werden jetzt die französischen Verse tatsächlich vorgetragen? Sie zerfällt wieder in zwei. Erstens: wie viel Silben des französischen Verses werden als Bestandteile der rhythmischen Reihe wirklich gehört? Zweitens: wie gruppieren sich beim Vortrag die wirklich artikulierten und gehörten Silben des Verses, d. h. welchen Rhythmus hat dieser?

Bei der ersten Frage handelt es sich fast lediglich um das bekannte, viel erörterte Problem der Silben mit *e* muet, also darum, wie dieser Laut im Vers behandelt werde und wie er behandelt werden müsse. Man forscht dabei nach seiner Qualität, andererseits nach seiner Dauer und Deutlichkeit. Für beide Eigenschaften ist die Zahl der Schattierungen im lebendigen Vortrag offenbar ziemlich gross.[1] Diese grammatischen Feinheiten interessieren jetzt jedoch gar nicht. Es kommt hier allein darauf an, die Frage zu beantworten: wird das *e* muet im Verse so gesprochen, dass es als Bestandteil der poetischen Rede d. h. als eine Silbe, wie jede andere auch, gehört wird? Mit andern Worten: ist eine Textsilbe mit *e* muet rhythmisches

[1]) Lub., Versl. S. 12; Dekl. S. 12. Block S. 247.

Element oder nicht?[1]) Qualität und anderes möge den Phonetikern zur Feststellung bleiben.

Nach den Ermittelungen neuerer Beobachter ist es als sicher anzusehen, dass die *e*-Silben schon in der Prosa keineswegs immer in ihrer Funktion als besondere Teile der Rede verschwinden. Suchier[2]) scheidet die Fälle, wo *e* (meist unter Ersatzdehnung) schwindet, wo es fast unhörbar wird, wo es noch leise tönt. Noch strenger sondert Lubarsch.[3]) Eingehend und mir einleuchtend handelt Koschwitz[4]) darüber. Er bringt die Frage sehr richtig mit derjenigen der Wort- und Silbentrennung in Zusammenhang. Seine Abhandlung, überhaupt die *e*-Litteratur ist, beiläufig bemerkt, für jeden Sprachforscher belehrend, der sich mit Vokalabfall und -ausfall beschäftigt und dabei auf 'Ersatzdehnung', 'Sonantenschleifung' (unpraktisch 'circumflektierender Accent' genannt), 'Zweigipfligkeit der Silben' und dergl. stösst. Die neufranzösische Grammatik ihrerseits sollte die sprachwissenschaftliche Litteratur über 'Dehnstufe', 'Ablaut' u. s. w. beachten, da Schleifung doch gewis auch im Neufranzösischen nicht fehlt.[5])

Man erkennt aus den citierten Arbeiten deutlich, dass das *e* muet überall die Tendenz hat, zu verschwinden, unter gewissen Bedingungen aber mehr oder weniger klar und deutlich bleibt. Diese Bedingungen, so weit sie lautgesetzlicher Art sind, werden von den genannten Forschern dargestellt und zwar für die Sprache der Gebildeten. Sie müssen die Grundlage für die grammatische Beurteilung der Sache abgeben.

Aber diese Regeln gelten nicht schlechthin für alle Prosa. Die Prosa, welche nicht sowohl dem Umgangs- und Verkehrsstil als dem der Kunstrede angehört, hat andere Gesetze. Das *e* muet wird in der Kunstprosa in mehr oder weniger weitem Umfang beibehalten, bezw. klarer und deutlicher artikuliert. Die Gründe dafür sind teils praktischer, teils — was nicht übersehen werden

---

[1]) Vgl. Lub., Dekl. 8.

[2]) Gröber I, 590.

[3]) Versl. S. 11. Dekl. 3.

[4]) Zs. f. frz. Spr. 13, 1, 136.

[5]) Die ausgezeichnete Arbeit von J. Poirot, Deux questions de phonétique française, Mém. de la soc. néo-philol. à Helsingfors III (1902), 540—68, die eben erscheint, bestätigt meine Vermutung vollauf. Ich möchte hier besonders dringend auf diese Abhandlung hinweisen.

darf — ästhetischer Natur. Auf diese Seite der Sache weisen besonders Legouvé und Block hin. Block[1]) sagt, vor allem sei das Tempo des Vortragenden massgebend. In der langsamen, ernsten, getragenen Rede (z. B. Predigt) höre man das *e* öfter als in der Umgangssprache. Offenbar auch öfter, als in der heftigen, lebhaft bewegten Kunstrede. Wenigstens berichtet Mende,[2]) dass der berühmte Prediger Loyson bei ruhigem Vortrag in kurzen Sätzen viel mehr solcher *e* ausspreche, als wenn er in langen Perioden Polemik treibe, gegen Misbräuche wettere u. s. w. Ebenso wird *e* oft beibehalten, wenn man besonders deutlich oder eindrucksvoll[3]) sprechen will. Langsames und deutliches Sprechen ist offenbar ein Moment, das die Erhaltung so mancher *e* befördert.

Stilistisch-ästhetische Gründe führt Legouvé[4]) an. Er fordert, dass der Vorleser alle *e* ausspreche. Freilich mit verschiedener Deutlichkeit und Dauer. Das Lustspiel gestatte, ja verlange zuweilen eine Nachlässigkeit darin. Ein Brief Voltaires erlaube dem Leser, die *e* muets lässiger zu behandeln, als eine Leichenrede Bossuets. Es handle sich aber auch bei dieser bequemeren Aussprache lediglich um ein *sousentendre,* nicht *supprimer.* Vielleicht lassen sich Legouvés Forderungen und Grundsätze rein aus den Prinzipien der Deutlichkeit und Langsamkeit ableiten. Indessen ist klar, dass Stehen oder Fehlen der *e* die accentuelle Gliederung der Wörter und Phrasen sehr beeinflusst. Gewis werden darum auch rein um des Satznumerus willen dergleichen lautgesetzlich schwindende Silben erhalten, bezw. voller artikuliert.

Die Sprache geht in der Sache offenbar zwei Wege: den lautgesetzlichen, sobald die Sprache ohne Reflexion und Kunst der schlichten Äusserung und Mitteilung dient; einen andern, wenn mit Bewusstsein für ein zuhörendes Publikum geredet wird, besonders wenn dabei mit der Sprache als solcher bestimmte Wirkungen hervorgebracht werden sollen. Aber die Wege kreuzen und decken sich nicht selten. Offenbar lässt sich für den einzelnen Fall gar keine Regel geben. Man kann die Grenze feststellen, bis zu der eventuell der Schwund der *e* geht. Alles andere ergiebt der Moment und die Stilgattung. Es ist im Deutschen auch

---

[1]) S. 247 ff. [2]) S. 67.
[3]) Block 250. Mende 68.
[4]) Lubarsch, Deklam. S. 4 und 20 f.

nicht viel anders. Die unbetonten Endungen *-en, -el, -er, -em* haben lautgesetzlich die Tendenz zu stimmhaften *n̥, l̥, r̥, m̥* zu werden. Ja in der Umgebung stimmloser Konsonanten reduzieren oder verlieren sie gar den Stimmton und machen nicht mehr den Eindruck einer Silbe. Auch ungedeckte *-e* werden stark reduziert, manchmal völlig stimmlos (geflüstert); dialektisch sind sie häufig ganz abgefallen. Aber die Kunstsprache, die eben etwas anderes ist und sein soll als die Verkehrssprache, stellt die *e-* wieder her und artikuliert die Silben hinreichend deutlich. Es ist eine bekannte Regel, dass man beim öffentlichen Sprechen keine schwachen *e* 'verschlucken' soll. Umgangssprache und Kunstsprache verhalten sich im Deutschen wie im Französischen.

Für viele, besonders oberdeutsche Dialekte ist das schwache *e* ebenso 'künstlich' oder 'sprachwidrig' wie für den Pariser das seine. Nichts desto weniger kann sich die deutsche wie die französische Sprache des Besitzes dieser Endungssilben nur freuen. Man sollte nicht aus doktrinären Erwägungen gegen sie zu Felde ziehen, wie das leider jetzt oft geschieht.[1]) Die schwachen Endungen geben der Sprache Biegsamkeit. Sie sind für einen feinen Satznumerus (und Versrhythmus) ein zwar unscheinbares, aber wirksames ästhetisches Mittel. Die Willkür, mit der man sich dieser *e* vielfach bedient (*andere, andre; Mannes, Manns; Hunde, Hund*), verdriesst allenfalls den Pedanten. In Wirklichkeit sei man derselben froh. Sie erlaubt, wenn sie mit Kunst benutzt wird, manche stilistische und rhythmische Feinheit. Man höre die Klagen der Schriftsteller im 16. Jh., die im Anschluss an oberdeutsche Dialekte schrieben und sich mit den vielen einsilbigen bezw. konsonantisch überhäuften Wörtern abmühen mussten.[2]) Vor allem: man lese ihre Verse![3])

Also die französische Prosa, besonders die Kunstprosa braucht das *e* muet häufig in silbischer Funktion, bezw. als Sonanten einer Silbe. Doch interessiert der Gebrauch der Prosarede hier nicht. Es handelt sich nur um das, was man über den Gebrauch des *e* muet beim Vortrag von Versen weiss. Dies soll nun mitgeteilt werden. Ich scheide dabei den Vortrag des Schauspielers (Deklamation) und Rezitators von dem des Dichters selbst.

[1]) Dahin gehört auch, wenn man *hab ich, sag ich* ohne Apostroph schreibt. Dies ist nicht der Schriftsprache gemäss und stört.

[2]) Vgl. Rubensohn, Griech. Epigr. S. CX.

[3]) Zarncke, Narrenschiff S. 288.

Über den Gebrauch des *e* muet auf der Bühne ist viel geschrieben worden. Die Urteile lauten sehr verschieden.

Sonnenburg, dessen Ansichten mir nur mittelbar aus Lubarsch, 'Über Deklamation' und aus Humbert bekannt sind, hat um zur Klarheit zu kommen Voltaires Mérope (Théâtre français) und Racines Athalie (Odéon) angehört und sich während der Aufführungen Notizen über das *e* gemacht. Zur Kontrole hat er dann einen Schauspieler der Comédie française herangezogen. Das Ergebnis ist: 'zwischen der Aussprache der Prosa und der Aussprache der Verse ist durchaus kein wesentlicher Unterschied; da wo das *e* in der Prosa stumm ist, wird es im allgemeinen auch im Verse nicht gesprochen.'[1]) Es giebt also nach seinen Beobachtungen Alexandriner von 13, 12, 11, 10 Silben. Fälle, wo *e* hörbar war, werden aufgezählt. 49 mal hörte es Sonnenburg am Versschluss, 5 mal sogar auf der Cäsur vor folgendem Vokal.[2]) 12 mal blieb es in der Endung *-ste*, 2 mal fiel es darin weg (*Égistȩ, restȩs*). 9 mal war es vernehmlich in Fällen wie *détourne, apporte, formes,* also in weiblichen Endungen, deren konsonantischem Anlaut ein *r* als Auslaut der voraufgehenden Silbe voransteht.

Gegen diese Beobachtungen und besonders gegen die Folgerungen daraus für die Praxis der deutschen Schule richtet sich die Arbeit von Lubarsch.[3])

Lubarsch beobachtete im Théâtre français am 'Hamlet' und 'Monsieur Scapin': 1. weibliche, mit einfacher Liquida anlautende Endungen wurden bei vokalischem Auslaut der vorausgehenden Silbe von den Schauspielern fast durchweg unterdrückt, z. B. *u-nȩ, co-mmȩ, noi-rȩs.* 2. *e* weiblicher Endungen war am Versschluss immer stumm. 3. *e* wurde als *sourd* mehr oder weniger deutlich gehört in denjenigen weiblichen Endungen, die mit Muta cum liquida anlauten: *sombre, autre.* Selten wurde *e* hier unterdrückt, dann jedoch immer die Liquida sonantisch genommen: *r̥, l̥.* 4. *e* wurde als Silbe gehört in allen Formen des Verbums *parler,* z. B. *parle-lui,* in *perle* und *merle*; in der Endung *-ste* meist, stets in den Zusammensetzungen mit *que* wie *lorsque, jusques*; ebenso wenn der konsonantische Anlaut des folgenden Wortes dem der weiblichen Silbe gleich oder ähnlich war (S. 16). Das sind Be-

---

[1]) S. 16. [2]) Lub. S. 46 f.

[3]) Über Deklam. u. Rhythmus d. frz. Verse. 1888.

stimmungen lautgesetzlicher Art. Auch andre fehlen nicht: 'die Schauspieler der zweiten Bühne [des Odéon], welche naturgemäss mehr deklamieren als spielen, sprachen auffallend viel *e* muets,' [1]) auch in Fällen, wo sie nach den eben mitgeteilten Regeln im Théâtre français nicht gehört wurden. 'Je mehr der Vers durch den Dialog zerrissen wurde, desto mehr zerfiel sein Rhythmus. Bei den philosophischen Monologen Hamlets liess der Schauspieler zwischen Worten ein und desselben Verses oft viele Sekunden lange Pausen eintreten ... die weiblichen Endungen [mussten] vor diesen langen Pausen die gleiche Behandlung wie weibliche Endungen am Versschluss erleiden.' 'An lyrischen und pathetischen Stellen, z. B. in Monsieur Scapin bei der Liebeserklärung Florisels, berücksichtige der schauspielerische Vortrag das *e* muet und den Versrhythmus mehr als sonst, eine Beobachtung, die Leconte [de Lisle] bestätigte.' [2]) Diese Beobachtungen erschöpfen allerdings das Problem nicht; man erkennt es aus Lubarschs eigenen Worten über die andern Konsonantverbindungen (Liqu. c. Muta, Muta vor *s*, *s* vor Muta, Muta vor Muta u.s.w.[3]).

Im Prinzip dasselbe ergiebt die Arbeit von Mende. Mende hat Unterdrückung des *e* muet mehr als 600 mal in einsilbigen Worten (*me, le* u. a.) und in der ersten Silbe der mehrsilbigen beobachtet. Das auslautende *e* sei im Vers wie in der Prosa nur nach gewissen Konsonanten hörbar.[4]) Dafür werden genaue Regeln gegeben: 1. das *e* ist lautlos nach einem Konsonanten, immer in Prosa, beinahe immer im Vers, aspiriertes *h* ausgenommen (z. B. *perfid's, accus'nt*). 2. Das *e* wird oft ausgesprochen in der Poesie, selten in Prosa, nach einem Konsonanten, dem ein Nasalvokal vorhergeht, z. B. *puissantes.* 3. Nach Doppelkonsonanten, das *l* mouillée und *tt* ausgenommen, ist das *e* immer stumm im Vers und in Prosa, z. B. *cett'—cette,* aber *couronn'*. 4. Das *e* ist nicht stumm, sondern lautet, wie im deutschen Wort 'Liebe', wie ein ganz schwaches *a* vor einem oder mehreren Konsonanten, und nach den folgenden Konsonantgruppen, und zwar in der Prosa so gut wie im Vers oder im Kanzelvortrag ...' [5]) 5. Am Ende des Verses ... ist das *e* stumm.[6])

---

[1]) S. 46. [2]) S. 28.
[3]) S. 16. [4]) S. 60.
[5]) S. 107. [6]) S. 108, A. 5.

Zahlreiche einzelne Fälle der Erhaltung des *e* teilt Block mit, indem er zugleich die Gründe dafür als euphonische, rhythmische, syntaktische, rhetorische angiebt. Das Ergebnis seiner Studien fasst er zusammen in den Worten:[1]) 'das euphonische Moment, insofern es sich dabei um zwei homoorgane Konsonanten handelt, macht das Lautwerden des *e* auf der Bühne obligatorisch, während dasselbe bei den übrigen Momenten nur fakultativ und durchaus von dem Geschmack des Schauspielers abhängig ist.'

Umgekehrt behauptet Sarrazin:[2]) 'ich habe mich neuerdings durch zahlreiche Beobachtungen im Théâtre français davon überzeugt, dass Gropps Regel vom völligen Verstummen für den szenischen Vortrag zutrifft.'

Man wird diese Berichte über die Aussprache der *e*-Silben nach der Sorgfalt und Häufigkeit der Beobachtung bewerten. In dieser Beziehung stehen Lubarsch, Mende und Block oben an. Was sie mitteilen, weicht im einzelnen von einander ab. Im allgemeinen aber macht man sich aus ihren Berichten dasselbe Bild von dem Vortrag des französischen Bühnenverses, wie er jetzt — gleichgiltig ob mit Recht oder Unrecht — in Bezug auf die *e* geübt wird. Der Gebrauch ist offenbar schwankend, so dass sich allgemein giltige Regeln nicht geben lassen. In gewissen Fällen muss *e* vielleicht lautgesetzlich bleiben: in allen andern kann es stehen oder fehlen, je nach den Gründen, von denen sich der Schauspieler bei seiner Vortragsweise bestimmen lässt. Jedenfalls ist gar keine Rede davon, dass der Schauspieler das *e* muet im Verse grundsätzlich oder auch nur annähernd so oft unterdrücke, wie es in der täglichen Konversationssprache geschieht. Es ist auch im Bühnenvortrag der Gegenwart ein Laut, der sehr oft oder meist als rhythmisches Element mitwirkt, daher vom Rhythmiker nicht vernachlässigt werden darf.

Mir scheint Blocks Formulierung in allem wesentlichen das Richtige zu treffen. Ich kann sein Gesamtergebnis aus eigner Erfahrung nur bestätigen. Um greifbaren Stoff zu gewinnen, habe ich bei einer Aufführung im Théâtre français den zweiten Akt von Molières Étourdi auf die *e* hin beobachtet. Jede Silbe mit *e*, die als rhythmisches Element ausfiel, strich ich

---

[1]) S. 251.

[2]) Gymn. 1. Febr. 1889 (bei Humbert S. 9).

durch und zeichnete nebenbei einige *e*, die mir besonders ins Ohr tönten, aus. Ich will die Fälle hier der Reihe nach aufzählen zur Bereicherung des schon von andern beigebrachten Stoffes. Die Verse des Aktes beziffere ich für sich durch. Es ist benutzt die wohlfeile Ausgabe der Bibliothèque nationale.

Hörbar war *e*

I. in einsilbigen Wörtchen:

20 *le*, 33 *je*, 52 *ne*, 57 *le*, 58 *me*, 62 *que*, 67 *de*, 74 *de*, 76 *je*, 80 *de*, 83 *ce*, 88 *de*, 91 *le*, 112 *se*, 122 *de je*, 126 *de*, 130 *ne*, 151 *de*, 166 *je*, 175 *le*, 176 *le*, 184 *ce je*, 199 *ce*, 201 *ne*, 217 *ce*, 220 *de* 2 mal, 234 *je*, 236 *me*, 238 *ce*, 241 *le*, 242 *le*, 247 *je*, 284 *me*, 314 *ce*, 332 *me*, 335 *de*, 348 *se*, 351 *de*, 363 *de*, 365 *je*, 366 *je*, 371 *le*, 377 *le*, 382 *de*, 384 *te*, 391 *je*, 394 *de*, 395 *ce*, 407 *le*, 409 *le*, 432 *se*, 433 *ce*, 438 *ne*, 446 *ne*. (Sa. 57.)

II. im Wortinnern vor dem Hauptaccent:

40 *ferait*, 50 *seulement*, 65 *sera*, 82 *empaqueté*, 84 *chemin*, 95 *fera*, 105 *ferai*, 128 *serais*, 132 *serez*, 148 *devęnir*, 166 *malepeste*, 168 *ferait*, 182 *maintenant*, 187 *reviens*, 195 *ferait*, 217 *repris*, 239 *ferai*, 279 *ferai*, 302 *acheter*, 373 *venir*, 386 *serai*, 409 *venir*, 426 *achevé*, 432 *serez*, 436 *jugement*. (Sa. 25.)

III. im Wortauslaut nach dem Hauptaccent:

20 *parole*, 35 *manque*, 42 *petite*, 51 *homme hâte*, 60 *outre*, 68 *faire*, 69 *hérite*, 82 *étrange*, 86 *dispense*, 87 *dire gare*, 89 *toute*, 94 *faites*, 96 *reste*, 98 *faire*, 102 *une*, 107 *Mascarille*, 116 *avecque*, 120 *Pandolfe*, 121 *comme*, 125 *dites-moi*, 136 *défunte*, 138 *êtes*, 140 *traite une*, 141 *êtes*, 145 *êtes-vous*, 146 *êtes*, 150 *visage*, 155 *Anselme*, 157 *cette*, 159 *fomente*, 160 *fourbe*, 161 *peuvent*, 162 *étranges*, 167 *grâce*, 171 *dites-vous*, 172 *toute*, 176 *puisse faire*, 177 *bonne dupe*, 179 *tête*, 188 *une*, 189 *semblent*, 193 *une telle*, 195 *faire*, 197 *comme*, 204 *une belle*, 207 *dire qu'elle*, 210 *sommes-nous*, 213 *votre*, 222 *colère*, 225 *achète elle*, 236 *répare*, 237 *baise*, 238 *Mascarille*, 242 *faites*, 244 *Mascarille*, 258 *laisse-moi*, 270 *faire*, 281 *homme*, 288 *autre diable*, 293 *semble*, 300 *office*, 308 *empêche*, 316 *cette*, 322 *prendre*, 324 *elle*, 325 *cette*, 345 *bague*, 356 *tendresses*, 370 *cette fille*, 372 *vous-même*, 374 *parole*, 375 *vienne*, 381 *certes*, 384 *laisse*, 386 *plaintes*, 394 *une*, 403 *donne-toi*, 404 *lettre avecque*, 407 *esclave*, 418 *homme*, 424 *manque*, 428 *personne*, 430 *celles*, 439 *votre*, 444 *jambes*. (Sa. 98.)

Gesprochen wurde ausserdem 357 *cette fille* mit voller Deutlichkeit. Ebenso 368 *une hautę*, 437 *une bêtę*. Ich habe diese Fälle notiert, weil mir hier die Silbe besonders entgegentönte. Die *e*-Silben am Versschluss habe ich leider damals nicht beobachtet; ich beschränkte mich absichtlich auf die *e* innerhalb des Verses. Es mag sein, dass *e* am Ende des Verses öfter als an andrer Stelle unterdrückt wird. Doch erinnere ich mich nicht, irgend etwas bemerkt zu haben, das rechtfertigte, für den Vers-

schluss einen besonderen Gebrauch anzunehmen. Die *-e* vor Vokal (Elision) sind ebenfalls bei der Statistik ausser betracht geblieben, weil sie immer ausfallen. Einzelne Fälle der Erhaltung auf der Cäsur mögen als Nachlässigkeiten vorkommen.[1]) Ich bemerke noch, dass ich damals die Speziallitteratur über das *e* muet nicht kannte, also von jeder Theorie unbeeinflusst beobachtet habe.

Etwas anders als der Gebrauch der Schauspieler scheint der der Rezitatoren zu sein. Morin de Clagny, Professeur de lecture à haute voix et de déclamation lyrique am Conservatoire de Musique et de Déclamation in Paris, giebt die Aussprache der Verse

> un immense bûcher, dressé pour leur supplice
> s'élève en échafaud, et chaque chevalier ...

folgendermassen an:

> un n'immens' bûché, dressé pour leur supplic',
> s'élèv en n'échafo, é chac chevalié ...[2])

unterdrückt also die *e* muets. Legouvé dagegen verlangt, dass man sie schon in Prosa mindestens andeute (sie zu unterdrücken sei unrichtig). *En réalité, pour un lecteur habile, il y a très-peu d'e absolument muets, et très-peu de liaisons absolument inutiles. Son art consiste à ce que les auditeurs les devinent, les sentent, même quand, lui, il ne les fait pas complètement sentir. La voix possède pour cela des ressources merveilleuses; le lecteur qui sait son métier emploie, au besoin, une variété de timbres, une multitude de clairs-obscurs, de demi-teintes, de façons de glisser, d'indiquer, d'esquisser, qui établissent mille liens légers entre les mots, et qui, sans donner aucune raideur au discours, lui laissent toute sa force, toute son harmonie, tout son relief. C'est affaire de mesure. Il faut sous-exprimer les e muets et des liaisons, non pas les supprimer. Reste la lecture de la poésie, là, pas de concession, la règle doit être inflexible, invariable, draconienne. Le salut des vers est à ce prix. ... Le lecteur qui ne prononce pas les e intermédiaires fait un vers faux.*

---

[1]) Vgl. Koschwitz bei Lub. Dekl. S. 47, Fussnote.
[2]) Lub. Versl. 9.

Celui qui retranche l'e muet final, fait un vers masculin d'un vers féminin.'[1])

Der Gegensatz der Kunstübung kann nicht grösser sein als der zwischen Morin und Legouvé!

Lubarsch hat auch Dichter um ihre Ansicht über die Sache befragt und sich von ihnen ihre Gedichte lesen lassen. Von Th. de Banville, auch als Metriker bekannt, berichtet er: 'in Banvilles Vortrag [*Les Stalactites*] wirkten sämtliche weibliche Endungen silbenbildend und zwar eine beträchtliche Anzahl, unter Verstummung des *e*, nur durch verlängerte Vibration ihres konsonantischen Anlautes. Oft aber trat nicht einmal letztere ein, sondern statt ihrer wurde vom Vorleser eine leichte Pause, ein halber Ruhepunkt der Stimme hinter der der weiblichen Endung vorhergehenden Wortsilbe als Uebergang zum Anfang des neuen Wortes eingeschaltet. ... Dieses Vortragsmittel setzt den, der es zum erstenmale anwenden hört, zunächst in nicht geringe Verlegenheit, bis er sich des Vorganges bewusst wird: denn er sagt sich, die Silbe wurde nicht gesprochen und sie war doch vorhanden!'[2]) Der Dichter gab dem *e* also sehr verschiedene Fülle und Dauer, die zugehörige Silbe blieb aber als Silbe immer erhalten, sei es auch nur durch 'explosive' Artikulation ihres anlautenden Konsonanten mit vokalischem Nachhall oder statt dessen mit einer Ersatzpause, die den Gang des Rhythmus, im allgemeinen wenigstens, nicht störte. Banville las also im Sinne Legouvés. Er versicherte Lubarsch, auch Victor Hugo habe so gelesen[3]); sie beide seien darüber einig gewesen, dass es so sein müsse. 'Die Schauspieler hätten zwar gesagt, Victor Hugo läse schlecht, sie beide aber wären der Ansicht gewesen, die Schauspieler verstünden nichts davon.' Leconte de Lisle erklärte: '[die weiblichen Silben innerhalb der Verse] sind immer mitzulesen; wer anders liest, macht Prosa aus dem Vers.' '[Das *e* feminin am Ende der Verse] ist nicht mitzulesen, dort ist es vollständig Null.' 'Die Schauspieler verstünden nicht viel von der Sache; dennoch machten selbst sie einen Unterschied zwischen lyrischen und dramatischen Versen.'[4])

[1]) L'art S. 177 f. Lub. Dekl. 20 f.
[2]) Lub. Dekl. S. 23 f.
[3]) S. 25.
[4]) Ebd. S. 28.

Klar und deutlich spricht sich der Dichter und Metriker de Gramont aus: *quant à l'e muet précédé d'une consonne ferme, il ne pouvait être atteint par cette exclusion, d'abord parce que les syllabes de cette sorte sont beaucoup trop fréquentes dans notre langue, et qu'il n'y aurait plus eu moyen d'y faire de vers s'il avait fallu s'en passer; ensuite parce que le son n'en a rien de choquant et qu'elles concourent même à l'harmonie lorsqu'elles ne sont pas prodiguées outre mesure. Sauf le cas où elles s'élideraient sur une voyelle placée au commencement du mot suivant, elles entrent donc dans le compte des syllabes des vers, et, en lisant, on doit les prononcer nettement, et non les esquiver comme on le fait le plus souvent dans le langage courant. Ainsi ce vers:*

belle vierge, sans doute enfant d'une déesse

devra être prononcé presque de cette façon:

belleu viergeu, sans dout' enfant d'uneu déesse,

tandis qu'en prose il se lirait ainsi:

bell' vierg', sans dout' enfant d'un' déesse,

ce qui en détruirait complétement la mesure. Il en est de même lorsque l'e muet est suivi des consonnes s ou nt, comme dans ces vers:

sur de molles toisons, en un calme sommeil
souvent marchent ensemble indigence et vertu,

qui devront être lus ainsi qu'il suit:

sur de molleu toisons, en un calmeu sommeil,
souvent marcheu t'ensembl' indigenc' et vertu.

Il est bien entendu d'ailleurs qu'on ne devra appuyer sur ces e muets que tout juste autant qu'il faut pour faire sentir la syllabe et maintenir la mesure du vers, mais non de façon à transporter sur eux l'accent qui appartient à la syllabe qui précède.'[1])

Dass auch das französische Publikum ähnlich empfindet, zeigt eine von Humbert[2]) mitgeteilte Stelle aus Louis Ganderax,

[1]) Les vers frç. S. 28 f. [2]) S. 17.

Comédies et drames en vers S. 457 f. Im Vaudevilletheater wurde das Stück 'La comtesse Frédégonde' (in Versen) gegeben. *Presque partout la langue demeurait incertaine, incolore. Mais je me souviens que vers le milieu de la soirée un frémissement d'aise courut par tout l'orchestre, les têtes ondulèrent, les mains firent tapage . . . A la fin d'une tirade, lâchée par M. Brémond, ce vers s'était envolé dans la salle:*

le morce au de velours qui couvre ce front pur.

Croyez-vous l'entendre, avec ses nombreux e muets, avec sa diphthongue, achevée en vibration à l'hémistiche, avec sa fine voyelle, achevée de même à la rime, le tout détaillé, roucoulé par un homme à qui le Conservatoire a enseigné les scrupules de l'articulation. Das Publikum empfand also diese sorgsame Bewahrung der *e* als etwas angenehmes. Freilich offenbar als etwas ungewöhnliches. Um so mehr, als die prosaische Behandlung des *e* muet im Publikum ganz üblich ist, ja auch nach W. Förster[1]) auf der Schule [durchweg? vgl. Legouvés für den Schulgebrauch bestimmtes Buch L'art de la lecture] gelehrt wird. Förster berichtet, er habe von gebildeten Franzosen die *e* im Verse wie in Prosa behandeln hören, nur werde dabei die Zeit eines ausfallenden *e* durch eine Dehnung der vorausgehenden Silbe eingebracht. Dass diese 'Ersatzdehnung' im Verse vorkommt, ist schon öfter beobachtet worden. Ich kann aus eigner Erfahrung die Richtigkeit der Beobachtung bestätigen. Vgl. die unten mitgeteilten Fälle.

Tatsache ist also: mehrere bekannte Dichter lesen die *e*-Silben als Teile der rhythmischen Rede; durchweg jedenfalls im Innern der Verse (Elision ausgenommen), am Versende freilich Banville und Leconte nicht.[2]) Schauspieler, Rezitatoren und Publikum schwanken im Gebrauch sehr. Doch ist gar keine Rede davon, dass alle *e*-Silben, die in der ungezwungenen Verkehrsprosa lautgesetzlich fehlen, auch im Verse schwänden. Sie werden hier tatsächlich in sehr grosser Zahl erhalten.

Offenbar wird ein Metriker, der sein Lehrgebäude rein auf den praktischen Gebrauch gründet, nie dazu kommen, eine zu-

---

[1]) Le maître phonétique 1896, S. 192.

[2]) Vgl. Banvilles Élégie bei Lubarsch Deklamation S. 26 f. und Leconte de Lisle ebd. S. 28.

reichende Regel über die *e*-Silben im Verse aufzustellen. Eine solche ist eben schlechthin unmöglich. Darum widersprechen sich die Angaben der Theoretiker so sehr.[1]) Diez nennt das stumme *e* einen kaum vernehmbaren, nur im Vortrage von Versen, da es hier für eine Silbe zähle, etwas mehr hervortretenden Laut.[2]) Mätzner erwähnt, dass es im Gesange als volle Silbe zähle und ebenso im Verse, den Fall der Elision ausgenommen.[3]) Sachs sagt, das tonlose *e* werde im Verse stets hörbar.[4]) Ebenso Quicherat,[5]) Foth,[6]) Lubarsch,[7]) Becq,[8]) Mende,[9]) Humbert.[10]) Vgl. auch von älteren Metrikern Fabri bei Zschalig S. 26, Du Gardin bei Rucktäschel S. 60; beide fordern Aussprache des *e* gegen den Prosagebrauch. Diderot-d'Alembert, Encyclop. 35, S. 480. Vgl. dazu Marelle, Herrigs Archiv 83 (1889), 445 ff. Dagegen wird die entgegengesetzte Ansicht geäussert von Morin de Clagny,[11]) Lesaint,[12]) P. Passy.[13]) Auch Suchier[14]) scheint sich ihr zuzuneigen.

Dieser Streit der Grammatiker und Metriker lehrt eindringlich, wie wenig es nützt, sich auf den individuellen Vortrag von Virtuosen oder Dilettanten zu berufen, wenn metrische Probleme schwieriger Art entschieden werden sollen. Es ist geradezu methodisch falsch, eine allgemeine Theorie auf den Vortrag eines Schauspielers, eines Rezitators, selbst den einer einheitlich geleiteten Bühne zu gründen, von dem Vortrag beliebig ausgewählter Personen ohne technische Ausbildung ganz zu schweigen. Der Vortrag des ausübenden Künstlers ist natürlich für den Rhythmiker immer wertvoll und belehrend. An sich aber hat auch er nur die Bedeutung einer privaten Ansicht, deren Wert sich nach dem Talent, dem künstlerischen Vermögen, dem rhythmischen Gefühl und der Schulung richtet. Der Vortrag des Künstlers unterliegt genau so der Kritik, wie das Bild, das sich der begrifflich denkende Rhythmiker vom Verse entwirft. Es wäre ganz falsch, wollte man die Anschauung des Virtuosen vom Verse schon deswegen für die richtige halten, weil er die

---

1) Vgl. Lub. Versl. 11 ff.
2) Frz. Gramm.[2] 1877, S. 10.
3) Gramm.[5] S. 334.
4) Wörterb. Gr. Ausg. I, p. XXI.
5) Quicherat S. 2.
6) S. 10.
7) Versl. S. 8 ff.
8) S. 189 ff.
9) S. 59.
10) S. 23.
11) Lub. Versl. 9.
12) Traité complet 1871[2], S. 49-51.
13) Vietors Phon. Stud. I, 120 f.
14) Gröbers Grdr. I, 590,

Fertigkeit hat, das Bild seiner Phantasie voll in die Wirklichkeit überzuführen, oder weil er mit seiner Vortragsweise Bühne und Salon beherrscht. Es ist in der Musik nicht anders. Wer eine musikalische Rhythmik auf dem aufbauen wollte, was er im Konzert und Theater selbst von Künstlern hört, die über dem Durchschnitt stehen, möge von vornherein verzichten. Die Fähigkeit, sich rhythmisch klar auszudrücken, ist trotz der vorzüglichen, oft vollendeten Leistungen Einzelner im Allgemeinen noch selten. Der einzige Masstab, den es giebt, ist die Absicht der Dichter bezw. Komponisten, und die Grundsätze, von denen sie sich bei der Abfassung leiten lassen. Jene wird mit Sicherheit erkannt, wenn man in den Geist, die Stimmung und den Inhalt des Kunstwerkes eindringt, seine Technik genau prüft und dann das Ganze gleichsam von innen heraus neu schafft.[1]) Nur das ist richtig und gut, was dazu dient, den Gehalt eines Kunstwerks in vollendeter Weise auszudrücken. Über besondere Grundsätze und technische Kunstgriffe pflegen sich moderne Künstler selbst zu äussern, wenn sie vom Herkömmlichen abweichen oder sich ihm gar entgegenstellen; auch lassen sich dergleichen meist unmittelbar aus dem Kunstwerk finden.

Von diesem Standpunkt aus beantwortet sich die Frage, um die es sich hier handelt, leicht: das *e* muet darf im Verse, die Fälle der Elision ausgenommen, nie unterdrückt werden, sondern muss — natürlich mit verschiedenen Graden der Qualität, Klarheit und Deutlichkeit — als rhythmischer Teil des Verses bleiben. Am Versschluss darf es verstummen, wenn die Dichter entweder durch die Art der Reime[2]) oder durch besondere Vorschrift[3]) Unterdrückung fordern. Doch ist dies immer etwas Künstliches und Ausnahme; in weitaus den meisten Fällen bleibt die *e*-Silbe auch am Versende. So immer bis ins 18. Jh.[4])

Für die Richtigkeit dieser Regel sprechen die Selbstzeugnisse der von Lubarsch befragten modernen Dichter. Andere Gründe kommen hinzu, Gründe die fast alle schon geltend gemacht worden sind.

Jeder französische Dichter hält sich streng an das Gesetz der Silbenzählung. Jede Versgattung hat ihre herkömmliche,

[1]) Man vergleiche hier die Beobachtungen des II. Teiles § 14 ff.
[2]) Vgl. Banville's Élégie bei Lubarsch Dekl. S. 26.
[3]) Vgl. Leconte de Lisle ebd. S. 28.
[4]) Vgl. Diderot-d'Alemberts Encyclop. 35, 480 b.

bestimmte Anzahl von Silben. Und nach allgemeiner, von den Dichtern sicherlich geteilter Meinung ist Silbenzählung sogar 'Prinzip' der französischen Verskunst. Welchen Sinn soll es dann haben, ängstlich über der Silbenzahl zu wachen, Silben für den Rhythmus des Verses mitzuzählen, wenn man sie tatsächlich als nicht vorhanden betrachtet? Sie wären bloss für das Auge da, fielen aus für das Ohr. Wozu dann die Umständlichkeit, da der Rhythmus doch nur das Ohr angeht?

Darum zeigen auch die Dichter immer durch Apostroph an, wenn sie Silben der üblichen, schriftsprachlichen Wortformen rhythmisch nicht rechnen. Vgl. Béranger, 'L'opinion' Str. 2:

> D' nos Français j' connaissons l's astuces:
> ils n' sont pas aussi bons chrétiens
> qu' les Prussiens.
> Comm' l'argent pleuvait quand les Russes
> f'saient hausser d' prix
> tout's les filles d' Paris!
> J' n'avions pas l' temps d' chercher nos puces.
> Viv' nos amis,
> nos amis les enn'mis!

Oder einer der Modernen, Jules Oudot, Chansons fin de siècle, Paris, Ferreyrol 1891 'Le candidat municipal':

> L'autr' jour je m' dis: faut t' présenter
> dans l' quartier d' la Glacière,
> C'est bien ton tour d'êtr' conseiller
> de la Ville-Lumière. u. s. w.

Durch den Gebrauch des Apostrophs bekennen sich diese Dichter mittelbar zu dem Gesetz von der Konstanz der rhythmischen Elemente eines Verses.

Aussprache oder Unterdrückung von *e* muets hat auch für den Rhythmus des französischen Verses grosse Bedeutung. Es macht einen Unterschied, ob ein Alexandriner statt 12 nur 11 oder 10 oder noch weniger Silben enthält. Die Art der Silbengruppierung ist in jedem Falle verschieden. Es wäre ganz unverständlich, wie französische Dichter bei ihrem Prinzip der Silbenzählung solche Freiheit zulassen könnten, ohne den Ausfall der *e*-Silben unzweideutig durch Apostroph anzuzeigen. Sie

würden andernfalls den Leser über den Rhythmus des Verses völlig im Zweifel lassen, um so mehr als für den Ausfall oder die Erhaltung der *e* keine feste Regel gegeben werden kann.

Unterdrückt man die *e*-Silben, so wird ferner unmöglich, weibliche von männlichen Versen zu unterscheiden.[1]) Der Unterschied wird aber seit alter Zeit tatsächlich von den Dichtern gemacht. Er muss also beobachtet werden, wo er nicht nach ausdrücklicher Anleitung des Dichters verwischt werden soll (siehe oben). Welchen Sinn hätte bei der Unterdrückung der *e* die Regel von der Abwechslung männlicher und weiblicher Alexandrinerpaare? Sie wäre Spielerei fürs Auge und ohne rhythmischen Inhalt. Für den, der der accentuierenden Lehre anhängt, verwischt sich bei Unterdrückung der *e*-Silben auch noch der Unterschied 'männlicher' und 'weiblicher' 'Versfüsse'. Der Vers zerfällt ihm in syntaktische Silbengruppen, die fast immer mit einer Hebung (männlich) schliessen; mit Senkung endende (weibliche) würden nur in sehr kleiner Zahl möglich sein. Es braucht wenig rhythmisches Gefühl, um das Polternde und Lärmende so vorgetragener Verse zu bemerken. Der Rhythmiker sollte sich der 'weiblichen' Endsilben freuen und sie nach Kräften verteidigen: sie sind ein äusserst wertvolles Mittel, kunstvolle Rhythmen zu bilden. Ihr Verlust würde der französischen Verskunst verhängnisvoll werden.[2])

Dass die Art wie Schauspieler, Rezitatoren und Dilettanten jetzt i. A. die *e*-Silben behandeln, den Absichten der Dichter nicht entspricht, dürfte aus dem gesagten hervorgehen. Sie ist ein Misbrauch, der eingerissen ist, wie so mancher Misbrauch einreisst und schliesslich zum Gebrauch geheiligt wird. Aber welches ist der Grund dieses Misbrauches? Welchen Sinn hat er?

Wenn im Verse die *e*-Silben als Teile des Rhythmus erhalten bleiben müssen, in Wirklichkeit aber viele davon (ohne bestimmte Regel) ausfallen, dann heisst das offenbar nichts anderes als: der Schauspieler, Rezitator oder Dilettant nähert sich beim Verselesen dem ihm bequemeren und geläufigen Gebrauch der gewöhnlichen Prosa. In Prosa, besonders der lebhaften Umgangssprache fallen die *e*-Silben an vielen Stellen laut-

---

[1]) Wenigstens auf rhythmische Weise. Dass musikalisch und accentuell grosse Unterschiede bestehen, zeigt Poirot a. a. O. S. 541 ff.

[2]) Sehr richtig ist, was Michel Bréal über die *e*-Silben sagt: bei Humbert S. 16. Vgl. auch Marelle S. 445 ff.

gesetzlich weg. Dieser Gewohnheit wird je nach Geschmack und Gelegenheit mehr oder weniger Einfluss auf den Versvortrag eingeräumt und dadurch wird die Behandlung der *e* im Verse schwankend. Sie wird zum Kompromiss zwischen künstlerischer, poetischer und natürlicher, prosaischer Sprechweise, ein Mittleres, was nach keiner Seite hin ästhetisch befriedigt. Eben weil sie ein Kompromiss bleibt, den jeder Sprecher in jedem Augenblick neu herstellt, ist sie nicht in eine feste Regel zu fassen.

Den letzten Grund dieser Vortragsart hat man längst erkannt. Sie fliesst aus der Theorie des Naturalismus, welche lehrt, die Kunst sei Nachahmung der Natur und müsse deswegen vor allem 'natürlich' sein.[1]) Verse spricht in Wirklichkeit niemand: also sind sie Unnatur und wider den Begriff der Kunst. Der Dichter soll sie daher meiden, und der Virtuose, wo sie nun einmal da sind, wenigstens nicht merken lassen. Das Versmässige nicht merken zu lassen ist in der Tat das Streben der Bühnenkünstler. So sehr, dass man zuweilen erst durch besondere Aufmerksamkeit erkennt, ob ein Prosa- oder Versdrama gegeben wird. Wie das Versmässige zergeht, so auch die poetische Sprache mit ihren — nicht zum wenigsten aus ästhetischen Gründen — erhaltenen *e*-Silben. Der Naturalist sucht nach Möglichkeit die poetische Regel durch die der gewöhnlichen Prosa zu ersetzen.

Den Naturalismus zu widerlegen ist hier nicht der Ort. Es würde auch kaum etwas nützen. Denn jene Theorie mit ihrer Verwechslung von Naturwahrheit und Naturwirklichkeit ist uralt und wird immer und immer wieder aufgestellt werden, sobald eine Kunst durch Übertreiben des Stilisierens zur konventionellen Schablone gelangt. Ich setze die Worte Legouvé's her, mit denen er den Stil im Vortrag gegen den seinerzeit herrschenden Naturalismus verteidigt.[2]) *La versification ne souffre pas seule de ces irrégularités; elles enlèvent toute son ampleur, toute son harmonie, toute sa richesse à la poésie même: elles en font de la prose. De très-éminents acteurs, et entre autres M. Provost, proclamaient, je le sais, la subordination nécessaire de la prononciation dans la poésie dramatique, à ce qu'il appelait*

[1]) Vgl. Lubarsch, Versl. 14; Dekl. 3. Marelle S. 447. Goethe, Dicht. u. Wahrh. Buch 11 (Hempel 22, 41).

[2]) L'art de la lect. 178 f.

la vérité, le naturel. Je me révolte nettement contre cette théorie, au nom de la poésie et du même théâtre. Quand l'art théâtral et la poésie s'unissent pour produire une œuvre, la poésie n'est pas une subalterne qui se met au service d'un maître, c'est un souverain qui prête son concours à un souverain allié, mais sans jamais abandonner ni son drapeau ni sa place de commandement. Loin que cette égalité de puissance compromette le succès, la victoire ne peut sortir pleine et entière que de l'union féconde de ces deux forces. Que devient Polyeucte, que reste-t-il d'Athalie, que sont le Misanthrope, les Femmes Savantes, le Joueur, si le dédain pour le rhythme, pour la loi des vers, en retranchant l'élément poétique sous prétexte de donner plus de force à l'élément dramatique. Le drame lui-même s'y amoindrit, l'émotion théâtrale s'y perd, car souvent l'émotion naît de l'harmonie même, et l'effet de théâtre n'est parfois qu'un effet de vers.

§ 11. Fortsetzung. Die Gruppierung der Silben beim modernen Versvortrag.

Es bleibt übrig, die Frage zu beantworten: wie gruppieren sich im modernen Vortrag die Silben eines Verses, d. h. in welchem Rhythmus, nach welchen rhythmischen Grundsätzen werden die französischen Verse tatsächlich gesprochen? Ob diese Grundsätze richtig oder falsch sind, ist, wie schon gesagt, zunächst gleichgiltig. Es kommt jetzt nur darauf an, den Tatbestand festzulegen.

Über die Art wie Dichter ihre Verse lesen, finden sich bei Lubarsch Angaben. Von Banville heisst es:[1] 'der Dichter setzte in seinem Vortrag alle Verssilben sehr bestimmt und gleichmässig von einander ab; die Tonsilben traten deutlich, doch ohne Schärfe, ohne stärkere Satzaccente erkennen zu lassen, derart hervor, dass zwischen ihnen und den unbetonten Silben der Rhythmus vernehmlich auf und abwogte. Oratorische Accente kamen gar nicht vor, und überhaupt wirkte der Inhalt des Gedichtes auf den Ausdruck im Vortrag verhältnismässig wenig ein. Hinter jedem Verse trat eine leichte Pause ein, so dass das Gedicht für das Ohr deutlich in gleich lange Silbenreihen zerfiel, und die Cäsur machte sich ohne Pause durch die

[1]) Dekl. S. 24.

in der Versmitte wiederkehrende Betonung bemerkbar, ohne dass deswegen diese Betonung im Vortrag besonders verstärkt wurde. Durch alles dies erhielt die Bewegung des Verses ein einschmeichelndes und musikalisches Element. Die ganze Vortragsweise erfolgte in leidenschaftslosem und langsamem Tempo. So sagte mir Banville, habe auch Victor Hugo gelesen, und sie beide seien darüber einig gewesen, dass es so sein müsse . . . Die Schauspieler hätten zwar gesagt, Victor Hugo läse schlecht, sie beide aber ... wären der Ansicht gewesen, die Schauspieler verstünden nichts davon. Man müsse nicht so lesen wie die Schauspieler; diese läsen nur nach dem Sinn und der Interpunktion und vernichteten dadurch den Rhythmus . . . Ich fragte nun, ob der Rhythmus des französischen Verses ausser im Reim auch im Wechsel voller und leichter, betonter und unbetonter Silben zu suchen sei, was vom Dichter bejaht wurde.' 'Ich hatte den Eindruck, dass Banville's und also auch Victor Hugo's Vortragsweise der französischen Verse den denkbar stärksten Gegensatz gegen die Vortragsweise der Prosa bildete.'[1])

Über seine Unterredung mit Leconte de Lisle berichtet Lubarsch.[2]) 'Ich legte ihm nun die Frage vor, ob er den Rhythmus des französischen Verses ausser in der bestimmten Silbenanzahl auch noch in dem Wechsel betonter und unbetonter Silben erblicke. Er sagte: "Sie im Deutschen haben eine Art kurzer und langer Silben und eine darauf fussende Prosodie. Das haben wir im Französischen nicht; und doch haben wir es, ohne es zu wissen (*Nous n'en avons pas et — nous en avons malgré nous!*). Aber das ist etwas, was sich nicht in Regeln bringen lässt, da es von dem Gefühl des Dichters für Harmonie abhängt und von ihm unbewusst abhängt." Ich sagte, dass ich wohl wisse, dass dieser Rhythmus ein unregelmässig von Vers zu Vers wechselnder sei, und ich bat ihn um die Erlaubnis, ein paar Verse vorlesen zu dürfen, um festzustellen, ob ich richtig betone ... Ich las mit leidenschaftlicher, wenn auch verhaltener Stimme und liess die Tonsilben stark hervortreten, natürlich unter Wahrung des weichen und vollen Klanges der bezüglichen französischen Endungen und ohne nach ihnen das Metrum abzuhacken, was letzteres ja auch im Deutschen nicht sein darf. Die in der Cäsur stehende Tonsilbe wurde von mir durch etwas stärkere

[1]) Dekl. S. 27. [2]) Ebd. S. 28.

Betonung ohne merkliche darauf folgende Pause (mit Ausnahme des letzten Verses [wo starke Interpunktion auf der Cäsur steht]) hervorgehoben und jedes Versende durch eine leichte Pause deutlich markiert. Im letzten Verse liess ich zur Milderung des Tonsilbenstosses, doch ohne denselben ganz aufzuheben, eine oratorische Dehnung der vorletzten Silbe des Wortes *répondra* eintreten [*Elle répondra : Non*]. Die einzelnen Teile der ganzen Satzperiode der Strophe wurden mit ziemlich gleichmässiger Geschwindigkeit von mir gesprochen, nur die beiden Nebensätze, welche die letzten Halbverse des ersten und zweiten Verses bilden, erhielten ein etwas beschleunigteres Tempo. Leconte de Lisle sprach mit dieser Art zu lesen seine völlige Übereinstimmung in anerkennender Weise aus ... Als einen für die Deklamation französischer Verse wichtigen Punkt stellte er hin, dass man diejenigen Wörter beim Vortrag hervorzuheben habe, welche die vornehmsten Träger des dichterischen Bildes oder Gedankens seien ... Ich las ihm darauf den zweiten Vers der Strophe [des Gedichtes *Le Bernica*], der ein Beispiel für den in meiner Verslehre mit $4+4+4$ bezeichneten Alexandriner der romantischen Schule bietet, nochmals vor und knüpfte daran die Frage, ob er damit einverstanden sei, dass ich den Vers durch die Betonung beim Lesen in drei Gruppen von je vier Silben zerlege. Er fand diese Zerlegung richtig.'

Für die Frage, die zu beantworten ist, lernt man nichts sicheres aus diesen Berichten. Lubarsch glaubt natürlich, dass beide Dichter 'accentuierend' vortrugen bezw. solchen Vortrag forderten. Aber die Beschreibung der Weise Banvilles passt zur Theorie Lubarschens nicht recht, während sie z. B. gut passt zu der Weise, die Wulff verlangt. 'Die Wortaccente traten deutlich doch ohne Schärfe, ohne "stärkere" Satzaccente erkennen zu lassen hervor', 'die Verssilben wurden bestimmt und gleichmässig abgesetzt', 'die Verse waren gleich lang an Zeitdauer', 'der Inhalt wirkte auf den Ausdruck wenig ein' — alles weist auf einen sehr gleichmässigen, wesentlich mit dem musikalischen Faktor der Sprache charakterisierenden Vortrag hin. Einem solchen ist jedoch Lubarschens Theorie mit ihrer Bevorzugung der grammatischen Accentverhältnisse alles andere als günstig. Ich vermute, dass Lubarsch bei Banville die Hervorhebung der accentuellen Wortgipfel durch die Tonbewegung mit rhythmischer Erhebung verwechselt hat, eine Verwechselung, die ich auch sonst bei

Beobachtern gefunden habe. Er macht grundsätzlich denselben Fehler, den die Vertreter der neuhochdeutschen und englischen Metrik machen, wenn sie gelegentlich 'Taktumstellung' fordern. Der Bericht über Lecontes Ansichten ist für das in Rede stehende Problem überhaupt ohne Bedeutung. Er beschreibt ja nicht die Art wie Leconte wirklich gelesen, sondern giebt die Meinung, die Leconte über Lubarschens Vortrag geäussert hat. Ein Dichter aber mag seine eigenen Verse ganz gut lesen: sobald ein anderer liest, wird sein Urteil nicht mehr unbefangen sein. Auch beobachtet ein Dichter nicht immer scharf. Es kommt dazu, dass die Beschreibung, die Lubarsch von seiner Weise zu lesen macht, kein klares Bild von dem Vortrag selbst giebt. Lubarsch scheint stark ausgeglichen zu haben. Vielleicht hat er selbst auch die Wortaccente vorzugsweise durch die Tonhöhe hervortreten lassen und im übrigen den Rhythmus mehr im Sinne des alternierenden Systems gestaltet. Sein *répondra* lässt es vermuten. Leconte wird mehr für einen Vortrag eingetreten sein, der den Sinn der Strophe möglichst deutlich herausarbeitet. Anders, als es Banville tat, fordert er, man solle diejenigen Worte beim Vortrag herausheben, die die vornehmsten Träger des dichterischen Bildes oder Gedankens seien. Offenbar will er weniger musikalische Charakteristik. Dass jedoch die extrem accentuierende Art, französische Verse zu lesen, die Lubarsch in seinem Lehrbuch vertritt, eben die sei, die Leconte gemeint, das ist aus dem, was mitgeteilt wird, nicht nachzuweisen. Dazu lautet alles zu unbestimmt.

Auch was von andern über den Vortrag der Schauspieler, Rezitatoren und Dilettanten gesagt wird, giebt kein deutliches Bild davon. Schlottmanns Bemerkungen über den Vortrag der Alexandriner[1]) im Théâtre français weisen auf einen im wesentlichen alternierenden Gang des Verses hin, ohne dass man sichere Schlüsse aus ihnen ziehen könnte. Legouvé schildert, was er gehört, sehr drastisch folgendermassen:[2]) *Comment faut-il lire les vers? A en juger par la méthode suivie, même au théâtre, le grand art de lire les vers consiste à faire accroire au spectateur que c'est de la prose. J'assistais un jour à la représentation d'un drame. Près de moi se trouvaient dans*

---

[1]) S. 283.

[2]) L'art de la lect. 112f.

une loge du rez-de-chaussée deux dames fort élégantes. Tout à coup, l'une d'elles dit à l'autre: 'mais, ma chère, ce sont des vers!' Là-dessus elles se lèvent et partent. Eh bien, vraiment, ce n'était pas la faute de l'acteur si elles s'en étaient aperçues. Il avait vraiment fait tout ce qu'il avait pu pour leur déguiser le monstre; il brisait, hachait, disloquait si bien les vers que la poésie, dans sa bouche ... Les amateurs enchérissent encore naturellement sur les artistes ... Ainsi, je n'entends guère lire des vers en public sans admirer combien il y a de manières différentes de les mal lire. Les uns, sous prétexte d'harmonie, se croient obligés de les envelopper dans une sorte de mélopée onctueuse qui arrondit toutes les lignes, efface tous les contours, huile tous les ressorts et arrive à vous produire une sensation fade et écœurante, assez semblable à l'effet d'une tisane mucilagineuse [schleimigen medizin]. *Les autres, sous prétexte de vérité, ne s'inquiètent ni du rhythme, ni de la rime, ni de la prosodie; et quant par malheur ils se souviennent que la césure est au sixième pied, ils vous disent bravement:*

mon esprit est mal propre (césure, virgule) aux spéculations.

Der verkehrte Vortrag der Dilettanten, den Legouvé zuerst beschreibt, ist offenbar eine fehlerhafte Nachahmung der Art Victor Hugos.[1]) Der andere ist naturalistisch. Er nähert die poetische Rede der Prosa an, wird also dem Sprachaccent mehr oder weniger zur Herrschaft verhelfen, ja ihn in extremen Fällen ganz vorwalten lassen. Fälle der Art sind es, aus denen Wendelin Förster den etwas rücksichtslosen Schluss zieht: *la conclusion qui s'impose est qu'au fond il n'y a pas de vers en français.*[2])

Den Charakter der naturalistischen Vortragsweise kann man sich im allgemeinen sehr wohl vorstellen. Im einzelnen Falle hat man aber keine Gewisheit. Der Grad der Prosaisierung des französischen Verses lässt sich auf Grund jener Beschreibungen nicht angeben. Aber es ist gerade von Interesse zu wissen, wie sich in einzelnen Fällen des Gebrauchs der Rhythmus des französischen Verses ausnimmt. Denn nur so kann man entscheiden, mit welchem Rechte sich die modernen Metriker auf den Vortrag der Gegenwart berufen.

[1]) Lub. a. a. O. S. 27.

[2]) A. a. O. S. 193.

Hierüber ins klare zu kommen habe ich an zahlreichen Versdramen unmittelbar Beobachtungen angestellt, in einer Anzahl derselben die wesentlichen Unterschiede durch ein System einfacher Zeichen schriftlich festgehalten. Die so gewonnenen Materalien werde ich nunmehr mitteilen und dann daraus den Charakter bestimmen, den der französische Bühnenvers 1891, als ich in Paris war, hatte, und vermutlich noch heute hat.

Folgende Stücke liefern den Stoff der Statistik:

Racine, Andromaque. Akt I und II. Théâtre français am 8 März. 708 Verse, von denen 7 (69. 101. 304. 384. 431. 574. 633) ausfallen, weil die Beobachtung nicht gelang. Rest 701.

M. Léop. Laluyé, Au printemps, fantaisie en un acte. Nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur. Paris, Barbré. 1887. Théâtre français d. 25 febr. 578 Verse. Es fielen aus 3 (74. 167. 393). Rest 575.

Molière, Les femmes savantes. Act I und II. 1) Théâtre français d. 5 März (Matinée). 2) Ebenso Odéon (Matinée, prix reduits); das Datum habe ich mir nicht notiert. 710 Verse. Es gehen ab für 1) 9 Verse (60. 101. 119. 130. 150. 230. 296. 535. 573). Rest 701; für 2) 4 Verse (175. 181. 403. 647). Rest 706.

G. Vicaire et J. Truffier, Fleurs d'Avril. Comédie en un acte. Paris, Tresse et Stock 1890. Gesehen am 26. und wieder am 27. Februar 1891 im Odéon. Die Beobachtungen wurden beide Male schriftlich fixiert, so dass eine Vergleichung der Vortragsweise derselben Verse bei verschiedenen Aufführungen möglich ist. Das Stück hat 676 Verse, nach neuerer Technik gebaut. Davon gehen für lyrische Einlagen, absichtliche Streichungen und vielleicht zufällige Auslassungen ab die Verse 1—8. 125—30, 588—90, 661—64, 665—72; zusammen 29. Bei 5 Versen (176. 222. 235. 236. 562) mislang die Beobachtung. Rest 642.

Da die Statistik nicht mit Zetteln gemacht, sondern aus den Exemplaren herausgearbeitet wurde, ferner da die exzerpierten Zahlenreihen mehrfach umgeschrieben und im einzelnen umgeordnet werden mussten, sind einige Fehler mit untergelaufen. Mehrfache Kontrolle hat sie nicht alle beseitigen können. Sie sind aber für das Ergebnis ganz ohne Belang. Genau stimmt die Rechnung nur bei Andromaque und Femmes 2. Printemps

ergiebt die Summe meiner Posten 569 (statt 578), Femmes 1 707 (statt 710), Fleurs 653 (statt 647). Die Differenzen sind völlig unerheblich.

Statistik.

Andromaque (708 Verse).

I. Sechshebige, streng alternierende und zwölfsilbige Verse (Sa. 257).

Grammatischer Sprachaccent und Rhythmus

a) in beiden Vershälften übereinstimmend (Sa. 83):
6. 18. 20. 24. 26. 33. 37. 38. 43. 44. 49. 54. 56. 103. 104. 111. 135. 145. 146. 161. 173. 176. 191. 200. 205. 212. 214. 235. 244. 249. 250. 252. 278. 291. 292. 295. 296. 299. 303. 312. 313. 316. 328. 358. 368. 373. 376. 377. 436. 444. 446. 471. 477. 495. 497. 498. 504. 507. 508. 532. 544. 550. 554. 573. 580. 581. 589. 592. 605. 606. 615. 624. 628. 648. 655. 657. 661. 664. 667. 672. 682. 698. 705.

b) im ersten Halbvers übereinstimmend, im zweiten nicht (Sa. 83):
15. 25. 27. 50. 62. 73. 75. 93. 94. 105. 114. 127. 138. 139. 144. 156. 167. 171. 172. 174. 178. 190. 210. 228. 229. 237. 248. 251. 263. 264. 274. 275. 288. 302. 315. 322. 327. 330. 334. 350. 359. 367. 370. 379. 385. 392. 396. 400. 402. 404. 406. 409. 421. 426. 427. 439. 452. 453. 456. 459. 460. 463. 464. 468. 469. 483. 485. 514. 525. 527. 528. 538. 578. 590. 591. 595. 608. 653. 677. 693. 700. 703. 706.

c) im zweiten Halbvers übereinstimmend, im ersten nicht (Sa. 50):
7. 8. 19. 23. 39. 40. 60. 78. 86. 97. 112. 151. 192. 203. 239. 258. 268. 272. 279. 317. 335. 366. 378. 383. 415. 438. 449. 451. 479. 481. 490. 494. 506. 516. 526. 533. 536. 549. 555. 559. 585. 596. 630. 635. 639. 647. 679. 684. 688. 707.

d) in beiden Vershälften nicht übereinstimmend (Sa. 41):
1. 3. 12. 55. 106. 136. 140. 163. 188. 198. 215. 223. 232. 280. 309. 336. 414. 437. 445. 457. 467. 470. 522. 524. 534. 541. 560. 570. 617. 622. 627. 634. 636. 645. 646. 659. 665. 675. 685. 687. 699.

II. Sechshebige, nicht durchweg alternierende Verse (Sa. 82).

1. Mit Silbenausfall (Sa. 76):
 a) von Senkungen (Sa. 24):

α) hinter dem Wortgipfel (Sa. 17):
77. 143. 157. 166. 269. 273. 339. 387. 475. 548. 556. 577. 588. 613. 618. 631. 671.

β) vor dem Wortgipfel (Sa. 4):
332. 563. 586. 640.

γ) selbständiges Wort (Sa. 3):
425. 440. 658.

b) von Hebungen (Sa. 30):

α) hinter dem Wortgipfel (Sa. 18):
109. 113. 154. 182. 231. 246. 253. 310. 356. 447. 478. 496. 499. 509. 529. 535. 587. 629.

β) vor dem Wortgipfel (Sa. 4):
116. 582. 611. 651.

γ) selbständiges Wort (Sa. 8):
121. 179. 352. 432. 558. 583. 656. 708.

c) Verbindung von a und b: —

d) unbestimmt, wo Ausfall (Sa. 22):
21. 67. 195. 209. 241. 267. 283. 329. 333. 343. 395. 417. 473. 491. 503. 510. 517. 572. 602. 626. 669. 690.

2. mit Gewichtsverlegung (S. 2):
600. 604.

3. mit Silbenausfall und Gewichtsverlegung (Sa. 4):
616. 649. 662. 689.

4. mit Gewichtsausgleichung: —

III. Zweifelhafte Sechsheber (Sa. 7).

1. Mit Gewichtsindifferenz (Sa. 5):

a) mit Angabe, an welcher Stelle im Verse: —

b) ohne Angabe:
64. 160. 181. 318. 362.

2. mit Silbenausfall und Gewichtsindifferenz (Sa. 2):
300. 307.

IV. Verse von fünf und weniger Hebungen (Sa. 355):

1. Ganz fixiert (Sa. 10):

5 Hebungen: 46. 193. 245.

4 „ 87. 88. 98. 130. 131. 234. 552.

2. z. T. fixiert (Sa. 77):

2. 17. 28. 31. 36. 47. 48. 53. 57. 59. 66. 68. 76. 80. 81. 83. 100. 108. 124. 129. 132. 147. 152. 159. 175. 186. 199. 202. 213. 216. 218. 222. 227. 242. 259. 262. 271. 323. 324. 338. 342. 364. 372. 374. 380. 381. 382. 386. 405. 408. 410. 428. 434. 442. 458. 466. 476. 482. 484. 487. 489. 505. 546. 547. 551. 553. 599. 609. 610. 632. 670. 676. 678. 680. 681. 683. 686.

3. nicht im Einzelnen fixiert (Sa. 268):

4. 5. 9. 10. 11. 13. 14. 16. 22. 29. 30. 32. 34. 35. 41. 42. 45. 51. 52. 58. 61. 63. 65. 70. 71. 72. 74. 79. 82. 84. 85. 89. 90. 91. 92. 95. 96. 99. 102. 107. 110. 115. 117. 118. 119. 120. 122. 123. 125. 126. 128. 133. 134. 137. 142. 146. 148. 149. 150. 197. 201. 204. 206. 207. 208. 211. 217. 219. 220. 221. 224. 225. 226. 230. 233. 236. 238. 240. 243. 247. 254. 255. 256. 257. 260. 261. 265. 266. 270. 276. 277. 281. 282. 284. 285. 286. 287. 289. 290. 293. 294. 297. 298. 301. 305. 306. 311. 314. 319. 320. 321. 325. 326. 331. 337. 340. 341. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 351. 353. 354. 355. 357. 360. 361. 363. 365. 369. 371. 375. 388. 389. 390. 391. 393. 394. 397. 398. 399. 401. 403. 407. 411. 412. 413. 416. 418. 419. 420. 422. 423. 424. 429. 430. 433. 435. 441. 443. 448. 450. 454. 455. 461. 462. 465. 472. 474. 480. 486. 488. 492. 493. 500. 502. 511. 512. 513. 515. 518. 519. 520. 521. 523. 530. 531. 537. 539. 540. 542. 543. 545. 557. 561. 562. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 571. 575. 576. 579. 584. 593. 594. 597. 598. 601. 603. 607. 612. 614. 619. 620. 521. 623. 625. 637. 638. 641. 642. 643. 644. 650. 652. 654. 660. 663. 666. 668. 673. 674. 691. 692. 694. 695. 696. 697. 701. 702. 704.

V. Unsichere Verse (Sa. 7):

69. 101. 304. 384. 431. 574. 633.

Printemps (578 Verse).

I. Sechshebige, streng alternierende und zwölfsilbige Verse (Sa. 188).

Grammatischer Sprachaccent und Rhythmus

a) in beiden Vershälften übereinstimmend (Sa. 69):

1. 7. 11. 12. 15. 24. 29. 30. 31. 55. 60. 64. 75. 77. 97. 114. 116. 190. 209. 210. 220. 243. 252. 255. 276. 277. 295. 300. 317. 329.

337. 339. 341. 350. 358. 361. 362. 370. 387. 391. 395. 396. 399. 408. 409. 417. 420. 425. 456. 458. 460. 463. 470. 485. 495. 498. 499. 502. 509. 510. 513. 541. 542. 544. 553. 554. 556. 567. 572.

b) im ersten Halbvers übereinstimmend, im zweiten nicht (Sa. 38): 17. 20. 32. 50. 70. 85. 87. 89. 96. 115. 119. 144. 146. 156. 157. 192. 218. 247. 249. 342. 355. 369. 372. 383. 386. 407. 421. 448. 467. 488. 500. 507. 515. 519. 532. 537. 552. 555.

c) im zweiten Halbvers übereinstimmend, im ersten nicht (Sa. 38): 2. 5. 23. 38. 76. 86. 95. 98. 105. 127. 133. 154. 175. 181. 203. 208. 265. 270. 297. 321. 340. 376. 379. 400. 402. 405. 410. 434. 487. 490. 492. 506. 512. 529. 548. 558. 564. 565.

d) in beiden Halbversen nicht übereinstimmend (Sa. 43): 3. 4. 36. 40. 56. 66. 72. 99. 100. 125. 128. 150. 163. 187. 226. 268. 311. 325. 356. 375. 381. 388. 390. 403. 413. 443. 447. 457. 472. 473. 474. 475. 501. 505. 511. 517. 523. 524. 525. 557. 560. 575. 576.

II. Sechshebige, nicht durchweg alternierende Verse (Sa. 70):

1. Mit Silbenausfall (Sa. 65):
   - a) von Senkungen (Sa. 30):
     - α) hinter dem Wortgipfel (Sa. 27):
       9. 10. 18. 19. 21. 41. 73. 78. 79. 90. 101. 102. 204. 237. 253. 304. 385. 404. 444. 445. 465. 540. 543. 545. 566. 573. 577.
     - β) vor dem Wortgipfel: —
     - γ) selbständige Worte (Sa. 3):
       159. 347. 459.
   - b) von Hebungen (Sa. 16):
     - α) hinter dem Wortgipfel (Sa. 12):
       8. 48. 49. 57. 84. 162. 394. 422. 433. 478. 526. 538.
     - β) vor dem Wortgipfel: —
     - γ) selbständige Worte (Sa. 4):
       278. 426. 547. 568.
   - c) Verbindung von a und b (Sa. 2):
     65. 497.

d) unbestimmt, wo Ausfall (Sa. 17):
80. 162. 176. 182. 188. 207. 236. 332. 345. 349. 363. 377. 382. 401. 423. 424. 428.

2. mit Gewichtsverlegung (Sa. 2):
140. 267.

3. mit Silbenausfall und Gewichtsverlegung (Sa. 2):
476. 514.

4. mit Gewichtsausgleichung (Sa. 1):
103.

III. Zweifelhafte Sechsheber (Sa. 15).

1. mit Gewichtsindifferenz (Sa. 15):
a) mit Angabe der Stelle im Vers: —
b) ohne solche (15):
16. 43. 51. 63. 67. 88. 117. 148. 195. 313. 316. 324. 353. 398. 482.

IV. Verse von fünf und weniger Hebungen (Sa. 293).

1. ganz fixiert (Sa. 7):

5 Hebungen: 6. 214. 215. 217. 234.
4 „ 14. 71.

2. z. T. fixiert (Sa. 43):

25. 26. 34. 35. 37. 42. 52. 61. 62. 83. 91. 94. 112. 129. 130. 132. 155. 166. 171. 173. 174. 180. 202. 205. 206. 213. 222. 223. 224. 225. 227. 229. 231. 232. 233. 245. 251. 256. 261. 262. 264. 275. 303.

3. nicht im Einzelnen fixiert (Sa. 243):

13. 22. 27. 28. 33. 39. 44. 45. 46. 47. 53. 54. 58. 59. 68. 69. 81. 82. 92. 93. 104. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 113. 118. 120. 121. 122. 123. 124. 126. 131. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 141. 142. 143. 145. 147. 149. 151. 152. 153. 158. 160. 161. 164. 165. 168. 169. 170. 172. 177. 178. 179. 183. 184. 185. 186. 189. 191. 193. 194. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 212. 216. 219. 221. 228. 230. 235. 238. 239. 240. 241. 242. 244. 246. 248. 250. 254. 257. 258. 259. 260. 263. 266. 269. 271. 272. 273. 274. 279. 280. 281. 282. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 296. 298. 299. 301. 302. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 312. 314. 315. 318. 319. 320. 322. 323. 326. 327. 328. 330. 331. 333. 334. 335. 336. 338. 343. 344. 346. 348. 351. 352. 354. 357. 359. 360. 364. 365.

366. 367. 368. 371. 373. 374. 378. 380. 384. 389. 392. 397. 406. 411. 412. 414. 415. 416. 418. 419. 427. 429. 430. 431. 432. 446. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 461. 462. 463. 466. 468. 469. 471. 477. 479. 480. 481. 483. 484. 486. 489. 491. 493. 494. 496. 503. 504. 508. 516. 518. 520. 521. 522. 527. 528. 530. 531. 533. 534. 535. 536. 539. 546. 549. 550. 551. 559. 561. 562. 563. 569. 570. 571. 574. 578.

V. Unsichere Verse (Sa. 3):

74. 167. 393.

Femmes savantes 1 (Théâtre français) (710 Verse).

I. Sechshebige, streng alternierende und zwölfsilbige Verse (Sa. 248).

Grammatischer Sprachaccent und Rhythmus

a) in beiden Vershälften übereinstimmend (Sa. 82):

6. 7. 9. 13. 14. 19. 24. 26. 39. 53. 61. 76. 77. 110. 111. 123. 128. 138. 143. 151. 156. 158. 159. 167. 168. 170. 174. 178. 179. 183. 186. 188. 189. 203. 205. 246. 247. 272. 281. 295. 297. 308. 317. 333. 336. 338. 346. 351. 354. 355. 376. 390. 404. 410. 411. 414. 449. 461. 462. 476. 478. 481. 492. 495. 510. 511. 519. 524. 528. 548. 553. 562. 571. 593. 610. 614. 631. 643. 655. 663. 681. 698.

b) im ersten Halbvers übereinstimmend, im zweiten nicht (Sa. 59):

2. 15. 17. 25. 27. 41. 54. 55. 69. 79. 85. 86. 99. 104. 122. 152. 155. 160. 161. 171. 173. 177. 193. 209. 212. 214. 215. 223. 242. 250. 278. 314. 344. 401. 406. 427. 428. 446. 459. 480. 484. 501. 508. 509. 536. 540. 549. 568. 569. 592. 598. 635. 638. 653. 664. 687. 701. 707. 710.

c) im zweiten Halbvers übereinstimmend, im ersten nicht (Sa. 56):

35. 40. 49. 52. 62. 63. 72. 84. 87. 95. 118. 145. 147. 153. 162. 166. 185. 194. 199. 211. 233. 234. 245. 259. 260. 262. 285. 287. 293. 294. 298. 302. 310. 313. 325. 326. 343. 385. 418. 448. 454. 456. 467. 483. 539. 575. 579. 605. 613. 617. 623. 636. 640. 665. 683. 705.

d) in beiden Halbversen nicht übereinstimmend (Sa. 51):

16. 29. 43. 47. 66. 88. 91. 103. 107. 109. 113. 141. 142. 148. 192. 224. 289. 300. 304. 316. 329. 342. 360. 368. 383. 397. 417. 460.

472. 474. 477. 482. 500. 532. 533. 542. 546. 564. 574. 588. 590. 604. 616. 629. 632. 657. 684. 689. 690. 697. 709.

II. Sechshebige, nicht durchweg alternierende Verse (Sa. 94).

1. Mit Silbenausfall (Sa. 89):
   a) von Senkungen (Sa. 32):
      α) hinter dem Wortgipfel (Sa. 22):
         64. 136. 154. 172. 190. 197. 202. 206. 348. 352. 357. 386. 394. 396. 507. 566. 580. 597. 618. 621. 637. 666.
      β) vor dem Wortgipfel (Sa. 6):
         57. 58. 105. 106. 126. 384.
      γ) selbständige Worte (Sa. 4):
         210. 258. 301. 572.
   b) von Hebungen (Sa. 26):
      α) hinter dem Wortgipfel (Sa. 17):
         31. 42. 78. 96. 100. 121. 139. 149. 216. 337. 356. 367. 371. 389. 420. 423. 490.
      β) vor dem Wortgipfel (Sa. 4):
         44. 65. 290. 622.
      γ) selbständige Worte (Sa. 5):
         208. 266. 330. 412. 634.
   c) Verbindung von a und b: —
   d) unbestimmt, wo Ausfall (Sa. 31):
         3. 4. 20. 48. 56. 207. 282. 340. 429. 465. 517. 527. 529. 530. 531. 534. 544. 561. 565. 577. 578. 584. 606. 645. 647. 648. 658. 680. 690. 700. 706.
2. mit Gewichtsverlegung (Sa. 1):
         5.
3. mit Silbenausfall und Gewichtsverlegung (Sa. 4):
         175. 225. 581. 696.
4. mit Gewichtsausgleichung: —

III. Zweifelhafte Sechsheber (Sa. 10).

1. mit Gewichtsindifferenz (Sa. 9):
   a) mit Angabe der Stelle (Sa. 2):
         8. 286.

b) ohne Angabe (Sa. 7):
83. 165. 169. 311. 398. 402. 659.

2. mit Silbenausfall und Gewichtsindifferenz (Sa. 1):
71.

IV. Verse von fünf und weniger Hebungen (Sa. 346).

1. ganz fixierte Verse (Sa. 14):

5 Hebungen: 1. 92. 94. 129.
4 „ 30. 36. 37. 90. 116. 195. 248. 253. 391. 576.

2. z. T. fixierte (Sa. 49):

18. 21. 23. 28. 33. 34. 38. 67. 69. 82. 89. 93. 98. 112. 124. 125. 127. 135. 157. 164. 180. 196. 213. 218. 220. 232. 240. 241. 243. 244. 247. 252. 254. 255. 264. 280. 318. 321. 322. 328. 362. 364. 365. 366. 392. 514. 559. 602. 612.

3. nicht im Einzelnen fixiert (Sa. 283):

10. 11. 12. 22. 32. 45. 46. 50. 51. 68. 70. 73. 74. 75. 80. 81. 97. 102. 108. 115. 117. 120. 131. 132. 133. 134. 137. 140. 144. 146. 163. 176. 181. 182. 184. 187. 191. 198. 200. 201. 204. 217. 221. 222. 226. 227. 228. 229. 231. 235. 236. 237. 238. 239. 249. 251. 256. 261. 263. 265. 267. 268. 269. 270. 271. 273. 274. 275. 276. 277. 279. 283. 284. 288. 291. 292. 299. 303. 305. 306. 307. 309. 312. 315. 319. 320. 323. 324. 327. 331. 332. 334. 335. 339. 341. 345. 347. 349. 350. 353. 358. 359. 361. 363. 369. 370. 372. 373. 374. 375. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 387. 388. 393. 395. 399. 400. 403. 405. 407. 408. 409. 413. 415. 416. 419. 421. 422. 424. 425. 426. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 447. 450. 451. 452. 453. 455. 457. 458. 463. 464. 466. 468. 469. 470. 471. 473. 475. 479. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 493. 494. 496. 497. 498. 499. 502. 503. 504. 505. 506. 512. 513. 515. 516. 518. 520. 521. 522. 523. 525. 526. 537. 538. 541. 543. 545. 547. 550. 551. 554. 555. 556. 557. 558. 560. 563. 567. 570. 582. 583. 585. 586. 587. 589. 591. 594. 595. 596. 599. 600. 601. 603. 607. 608. 609. 611. 615. 619. 620. 624. 625. 626. 627. 628. 630. 633. 639. 641. 642. 644. 646. 649. 650. 651. 652. 654. 656. 660. 661. 662. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 682. 685. 686. 688. 691. 692. 693. 694. 699. 702. 703. 704. 708.

V. Unsichere Verse (Sa. 9):

60. 101. 119. 130. 150. 230. 296. 535. 573.

Femmes savantes 2 (Odéon) 710 Verse.

I. Sechshebige, streng alternierende und zwölfsilbige Verse (Sa. 253).

Grammatischer Sprachaccent und Rhythmus

a) in beiden Halbversen übereinstimmend (Sa. 86):

13. 14. 19. 26. 39. 53. 61. 62. 76. 123. 128. 132. 143. 158. 159. 162. 167. 168. 170. 174. 176. 178. 183. 197. 203. 205. 208. 211. 221. 246. 250. 259. 272. 282. 285. 290. 295. 297. 308. 327. 332. 333. 336. 338. 341. 342. 346. 348. 351. 355. 402. 410. 411. 419. 449. 461. 464. 469. 476. 478. 483. 487. 492. 500. 517. 518. 525. 530. 535. 541. 562. 570. 595. 610. 611. 613. 614. 631. 642. 643. 651. 655. 663. 681. 686. 698.

b) im ersten Halbvers übereinstimmend, im zweiten nicht (Sa. 56):

15. 27. 54. 55. 74. 79. 85. 86. 99. 102. 104. 148. 160. 161. 165. 171. 173. 180. 182. 193. 207. 209. 215. 251. 265. 278. 286. 303. 317. 344. 354. 360. 374. 404. 406. 407. 433. 450. 459. 480. 484. 506. 508. 509. 512. 514. 536. 538. 557. 565. 577. 590. 602. 635. 676. 700.

c) im zweiten Halbvers übereinstimmend, im ersten nicht (Sa. 64):

35. 40. 42. 52. 60. 70. 71. 118. 144. 145. 147. 166. 190. 213. 216. 218. 222. 230. 233. 234. 245. 249. 260. 266. 277. 287. 293. 294. 298. 302. 305. 310. 311. 313. 340. 343. 349. 371. 381. 384. 385. 412. 420. 426. 638. 442. 448. 454. 472. 498. 515. 524. 527. 537. 575. 579. 603. 605. 615. 623. 630. 636. 640. 666.

d) in beiden Halbversen nicht übereinstimmend (Sa. 47):

16. 25. 47. 73. 91. 103. 124. 131. 140. 141. 142. 191. 192. 217. 224. 289. 304. 309. 314. 316. 319. 320. 383. 386. 398. 405. 417. 432. 453. 460. 470. 499. 533. 542. 574. 599. 616. 624. 629. 632. 633. 634. 657. 673. 677. 697. 710.

II. Sechshebige, nicht durchweg alternierende Verse (Sa. 60).

1. mit Silbenausfall (Sa. 52):
   a) von Senkungen (Sa. 34):
      α) hinter dem Wortgipfel (Sa. 31):
      46. 48. 169. 172. 206. 212. 235. 273. 292. 352. 387. 414. 416. 427. 462. 507. 522. 528. 531. 561. 573. 578. 597. 606. 609. 621. 625. 637. 641. 645. 669.

β) vor dem Wortgipfel (Sa. 3):
105. 126. 553.
γ) selbständiges Wort: —

b) von Hebungen (Sa. 16):
α) hinter dem Wortgipfel (Sa. 14):
96. 100. 223. 231. 252. 389. 444. 458. 497. 529. 534. 566. 591. 656.
β) vor dem Wortgipfel: —
γ) selbständiges Wort (Sa. 2):
401. 571.

c) Verbindung von a und b: —

d) unbestimmt, wo Ausfall (Sa. 2):
67. 693.

2. mit Gewichtsverlegung (Sa. 1):
455.

3. mit Silbenausfall und Gewichtsverlegung (Sa. 6):
72. 225. 370. 477. 604. 626.

4. mit Gewichtsausgleichung (Sa. 1):
41.

III. Zweifelhafte Sechsheber (Sa. 41):

1. mit Gewichtsindifferenz (Sa. 38):
a) mit Angabe, an welcher Stelle (Sa. 6):
87. 194. 214. 262. 548. 653.
b) ohne Angabe (Sa. 32):
10. 50. 75. 90. 138. 149. 177. 187. 188. 210. 219. 255. 258. 267. 284. 296. 325. 335. 339. 376. 390. 463. 474. 489. 519. 569. 576. 592. 617. 639. 644. 687.

2. mit Silbenausfall und Gewichtsindifferenz (Sa. 3):
119. 359. 400.

IV. Verse von fünf und weniger Hebungen (Sa. 352):

1. ganz fixierte Verse (Sa. 5):
5 Hebungen: 156. 324. 585.
4 „ : 198. 244.

2. z. T. fixierte (Sa. 65):
21. 23. 36. 37. 38. 58. 59. 63. 65. 66. 69. 80. 82. 84. 93. 94. 95. 106. 110. 111. 112. 115. 116. 117. 121. 122. 127. 129. 135. 136.

137. 139. 146. 154. 179. 200. 201. 202. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 247. 254. 312. 318. 322. 330. 331. 345. 347. 350. 364. 367. 368. 440. 539. 543. 556. 594. 619. 664.

3. nicht im einzelnen fixiert (Sa. 282):

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 11. 12. 17. 18. 20. 22. 24. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 43. 44. 45. 49. 51. 56. 57. 64. 68. 77. 78. 81. 83. 88. 89. 92. 97. 98. 101. 107. 108. 109. 113. 114. 120. 125. 130. 133. 134. 150. 151. 152. 153. 155. 157. 163. 164. 184. 185. 186. 189. 195. 196. 199. 204. 220. 226. 227. 228. 229. 232. 234. 236. 253. 256. 257. 261. 263. 264. 268. 269. 270. 271. 274. 275. 276. 279. 280. 281. 283. 288. 291. 299. 300. 301. 306. 307. 315. 321. 323. 326. 328. 329. 334. 337. 353. 356. 357. 358. 361. 362. 363. 365. 366. 369. 372. 373. 375. 377. 378. 379. 380. 382. 388. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 399. 408. 409. 413. 415. 418. 421. 422. 423. 424. 425. 428. 429. 430. 431. 434. 435. 436. 437. 439. 441. 443. 445. 446. 447. 451. 452. 456. 457. 465. 466. 467. 468. 471. 473. 475. 479. 481. 482. 485. 486. 488. 490. 491. 493. 494. 495. 496. 501. 502. 503. 504. 505. 510. 511. 512. 516. 520. 521. 523. 526. 532. 540. 544. 545. 546. 547. 549. 550. 551. 552. 554. 555. 558. 559. 560. 563. 564. 567. 568. 572. 580. 581. 582. 583. 584. 586. 587. 588. 589. 593. 596. 598. 600. 601. 607. 608. 612. 618. 620. 622. 627. 628. 638. 646. 648. 649. 650. 652. 654. 658. 659. 660. 661. 662. 665. 667. 668. 670. 671. 672. 674. 675. 678. 679. 680. 682. 683. 684. 685. 688. 689. 690. 691. 692. 694. 695. 696. 699. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709.

V. Unsichere Verse (Sa. 4):

175. 181. 403. 647.

Fleurs (676 — 29 = 647 Verse).

I. Sechshebige, streng alternierende und zwölfsilbige Verse (Sa. 225):

Grammatischer Sprachaccent und Rhythmus

a) in beiden Halbversen übereinstimmend (Sa. 93):

14. 16. 28. 49. 50. 67. 78. 85. 106. 112. 113. 116. 118. 146. 157. 160. 166. 169. 174. 175. 178. 180. 190. 191. 194. 195. 197. 213. 215. 223. 224. 239. 248. 249. 252. 266. 272. 273. 285. 289. 302. 308. 316. 338. 351. 355. 362. 365. 387. 391. 392. 397. 398. 401.

410. 416. 424. 428. 429. 432. 434. 436. 459. 460. 479. 481. 490. 496. 506. 507. 513. 514. 520. 525. 549. 559. 578. 600. 602. 605. 608. 611. 615. 622. 623. 624. 626. 629. 635. 641. 642. 650. 653.

b) im ersten Halbvers übereinstimmend, im zweiten nicht (Sa. 45): 21. 23. 35. 52. 73. 83. 84. 107. 140. 144. 163. 164. 172. 212. 229. 238. 260. 261. 288. 290. 299. 301. 305. 315. 346. 385. 388. 404. 415. 433. 478. 492. 495. 501. 538. 566. 580. 604. 625. 628. 637. 645. 651. 660. 674.

c) im zweiten Halbvers übereinstimmend, im ersten nicht (Sa. 47): 10. 47. 62. 77. 94. 117. 122. 158. 165. 168. 186. 214. 240. 243. 270. 274. 276. 303. 309. 340. 345. 347. 348. 368. 384. 400. 414. 444. 457. 473. 499. 515. 518. 521. 526. 528. 531. 535. 552. 568. 607. 609. 630. 638. 648. 655. 658.

d) in beiden Halbversen nicht übereinstimmend (Sa. 40): 12. 36. 64. 65. 110. 132. 139. 170. 183. 187. 188. 253. 268. 271. 294. 304. 306. 329. 342. 358. 367. 369. 390. 409. 421. 442. 455. 456. 476. 516. 517. 522. 523. 527. 550. 551. 603. 606. 620. 627.

II. Sechshebige, nicht durchweg alternierende Verse (Sa. 61):

1. mit Silbenausfall (Sa. 50):
   a) von Senkungen (Sa. 19):
      α) hinter dem Wortgipfel (Sa. 17):
         22. 80. 141. 173. 185. 204. 206. 286. 297. 298. 310. 354. 389. 446. 454. 493. 519.
      β) vor dem Wortgipfel (Sa. 1):
         291.
      γ) selbständiges Wort (Sa. 1):
         339.
   b) von Hebungen (Sa. 20):
      α) hinter dem Wortgipfel (Sa. 14):
         18. 51. 109. 111. 189. 193. 242. 330. 372. 393. 417. 470. 510. 657.
      β) vor dem Wortgipfel (Sa. 5):
         148. 296. 300. 386. 676.
      γ) selbständiges Wort (Sa. 1):
         352.

c) Verbindung von a und b (Sa. 5):
98. 220. 500. 536. 654.

d) unbestimmt, wo Ausfall (Sa. 6):
34. 43. 147. 167. 256. 314.

2. mit Gewichtsverlegung (Sa. 1):
72.

3. mit Silbenausfall und Gewichtsverlegung (Sa. 5):
88. 138. 287. 437. 595.

4. mit Gewichtsausgleichung (Sa. 5):
259. 277. 332. 402. 443.

III. Zweifelhafte Sechsheber (Sa. 30):

1. mit Gewichtsindifferenz (Sa. 18):

a) mit Angabe, an welcher Stelle (Sa. 6):
53. 275. 307. 370. 494. 583.

b) ohne Angabe, an welcher Stelle (Sa. 12):
46. 63. 97. 182. 207. 244. 262. 313. 379. 381. 503. 612.

2. mit Silbenausfall und Gewichtsindifferenz (Sa. 12):
218. 317. 323. 343. 363. 374. 425. 450. 458. 466. 480. 577.

IV. Verse von fünf und weniger Hebungen (Sa. 332):

1. ganz fixierte (Sa. 27):

5 Hebungen: 24. 25. 29. 56. 69. 82. 93. 102. 103. 119. 234.
4 „ : 44. 45. 54. 55. 57. 58. 59. 60. 61. 92. 101. 104. 115. 159. 196. 408.

2. z. T. fixierte (Sa. 52):

9. 13. 27. 30. 32. 37. 38. 40. 41. 42. 66. 76. 81. 86. 90. 95. 100. 105. 108. 136. 153. 192. 198. 211. 218. 232. 255. 258. 280. 317. 322. 323. 337. 359. 360. 361. 363. 366. 374. 425. 431. 440. 441. 450. 466. 484. 508. 548. 558. 561. 577. 675.

3. nicht im einzelnen fixiert (Sa. 253):

11. 15. 17. 19. 20. 26. 31. 33. 39. 48. 68. 70. 71. 74. 75. 79. 87. 89. 91. 96. 99. 114. 120. 121. 123. 124. 130. 133. 134. 135. 137. 142. 143. 145. 149. 150. 151. 152. 154. 155. 156. 161. 162. 171. 184. 192. 199. 200. 201. 202. 203. 205. 208. 209. 210. 216. 217. 219. 221. 225. 226. 227. 228. 230. 231. 237. 241. 245. 246. 247. 251. 254. 257. 263. 264. 265. 267. 269. 278. 279. 281. 282. 283. 284. 292. 293. 295. 311. 312. 318. 319. 320. 321. 324. 325. 326.

327. 328. 331. 333. 334. 335. 336. 341. 344. 349. 350. 353. 356. 357. 364. 371. 373. 375. 376. 377. 378. 380. 382. 383. 394. 395. 396. 399. 403. 405. 406. 407. 409. 412. 413. 418. 419. 420. 422. 423. 426. 427. 430. 435. 438. 439. 445. 447. 448. 449. 451. 452. 453. 461. 462. 463. 464. 465. 467. 468. 469. 471. 472. 474. 475. 477. 482. 483. 485. 486. 487. 489. 497. 498. 502. 503. 504. 505. 509. 511. 512. 524. 529. 530. 532. 533. 534. 537. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 553. 554. 555. 556. 557. 560. 563. 564. 565. 567. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 579. 581. 582. 584. 585. 586. 587. 591. 592. 593. 594. 596. 597. 598. 599. 601. 610. 613. 614. 616. 617. 618. 619. 621. 631. 632. 633. 634. 636. 639. 640. 643. 644. 646. 647. 649. 652. 656. 659. 673.

V. Unsichere Verse (Sa. 5):

176. 222. 235. 236. 562.

Zu diesen Zahlen ist im einzelnen folgendes zu bemerken.

I.

Von den Versen, die untersucht worden sind, war eine beträchtliche Anzahl vollkommen 'sechshebig'. Diese Beobachtung ist durchaus sicher. Leichte und schwere Silben wechselten dabei regelmässig ab, so dass der Vers alternierte. Doch möge man das Wort 'sechshebig' nicht misverstehen. Die betreffenden Verse enthielten nicht etwa sechs völlig oder auch nur annähernd gleich schwere Hebungen bezw. entsprechend gleich leichte Senkungen. Die Silben als rhythmische Elemente stuften sich vielmehr in sehr mannigfacher Weise gegen einander ab. Schwere und minder schwere Hebungssilben verteilten sich im Verse und gaben ihm Leben und Beweglichkeit. Auch die Senkungssilben hatten durchaus nicht alle dasselbe Gewicht. Der Gegensatz von Senkung und Hebung ward jedoch in den Versen dieser Gruppe I nicht verwischt. Das Ohr unterschied deutlich — um ein räumliches Bild anzuwenden — zwei Schichten, innerhalb deren die Silben mannigfache Grade der Schwere zeigten: eine Hebungs- und eine Senkungsschicht. Beide Schichten waren durch einen Abstand getrennt. Immer war eine ungradzahlige Silbe des Verses merklich 'leichter' als die umstehenden gradzahligen; umgekehrt eine gradzahlige immer merklich 'schwerer' als die umstehenden ungradzahligen. Es ist für den Zweck dieses Paragraphen überflüssig, auf die Feinheiten der rhythmischen Ab-

stufung einzugehen. Ich brauche darum, wo nötig, den bekannten Schematismus × und – für Senkung und Hebung, ohne durch besondere Zeichen die Grade der Schwere besonders anzudeuten. Unten wird über diese Dinge ausführlicher gehandelt werden.

Alle Verse der oben geschilderten Art hatten also, grob ausgedrückt, das Schema ×–×–×–|×–×–×–(×). Ich gebe die genauen Zahlenbelege. Die eingeklammerten Ziffern bedeuten die Menge der überhaupt statistisch untersuchten Verse (nach den Berechnungen von S. 251).

Andr.	257 (: 701)
Print.	188 (: 575)
Femmes sav. 1	248 (: 701)
„ „ 2	253 (: 706)
Fleurs	225 (: 642).

Die streng alternierenden Sechsheber machten überall fast $^1/_3$ der untersuchten Verse aus.

Unter diesen strengen Sechshebern befinden sich freilich (I a) nicht wenige, wo der grammatische Wort- und Satzaccent mit dem Versrhythmus zusammenstimmt. Ein Schwanken in der Auffassung wäre darum nicht möglich. Es sind $^1/_3$—$^2/_5$.

I a:	Andr.	83 (: 257)
	Print.	69 (: 188)
	F. s. 1	82 (: 248)
	F. s. 2	86 (: 253)
	Fleurs	93 (: 226).

Die eingeklammerten Ziffern geben die Anzahl der alternierenden Sechsheber überhaupt. $^2/_3$—$^3/_5$ von diesen lassen also grammatischen Accent und Rhythmus mehr oder weniger oft und merklich auseinandergehen.

Es finden sich ferner (I b) Verse, in denen der erste Halbvers streng nach dem Accent gebaut ist, aber der zweite abweicht, und (I c) Verse, wo der zweite Halbvers genau den grammatischen Accent einhält, nicht aber der erste.

I b:	Andr.	83	I c:	50
	Print.	38		38
	F. s. 1	59		56
	F. s. 2	56		64
	Fleurs	45		47.

Endlich (Id) solche, die 'Accentverletzungen' in beiden Halbversen haben:

Id:	Andr.	41
	Print.	43
	F. s. 1	51
	F. s. 2	47
	Fleurs	40.

'Accentverletzungen' sind, wie die Tabellen erkennen lassen, ungemein häufig. Die Schauspieler nahmen daran sichtlich gar keinen Anstoss. Solche 'Verstösse' sind von sehr verschiedener Merklichkeit. Je leichter eine Silbe nach dem grammatischen Sprachaccent ist, um so mehr fällt es auf, wenn sie durch das Metrum zur Hebung gemacht wird. Einige Beispiele mögen erläutern, was vorkommt. Ich lege dabei den grammatischen Accent zu grunde, wie es Wulff auch tut, nur um eine schnelle Übersicht zu ermöglichen.

Verletzungen des grammatischen Satzaccents:

Andr. 215 *dont je me sens saisir* (statt — × × –̀ × –́), 171 *d'autant plus dangereux* (statt × –̀ –̀ × × –́), 481 *tel est de mon amour*, 415 *lui qui me fut si cher.* Merklicher sind schon: Andr. 7 *qu'après plus de six mois*, 151 *mais, ce qu'il n'eut point fait*, 174 *je l'ai crue agitée* (vgl. 228 b. 590 b), 379 *par vos soins réunis* (vgl. 469 b. 538 b), 8 *à la cour de Pyrrhus* (vgl. 585 a), 237 *trouve un enfant rebelle* (vgl. 251 b), 97 *puisqu'après tant d'efforts*, 315 *se sont bien exercés* (vgl. 456 b).

Verletzungen des grammatischen Wortaccents:

Andr. 1 *ami*, 522 *j'étais*, 95 *enfin*, 25 *destin*, 93 *ardeur*, 73 *enfance*, 27 *ordonner*, 50 *prodiguait*, 62 *rempliraient*, 114 *aussitôt*, 248 *annoncer.* Dann die Fälle, wie Andr. 106 *entre*, 15 *quelque*, 3 *semble*, 627 *juste*; Fleurs 660 *notre*, 187 *être*, 212 *tendre*; Andr. 302 *Andromaque*, 156 *souviennent*, 172 *combattre*, 622 *revivre*; Fleurs 501 *allure*; Print. 66 *échauffes.*

Es ist unnötig, die Beispiele zu häufen. Jede Art ist durch zahlreiche Fälle zu belegen. Doch mögen noch einige Alexandriner hier stehen, um das Verhältnis von Accent und Rhythmus im modernen Bühnenvortrag deutlicher zu machen.

Print. 1 *Ah! quel beau ciel, mon oncle. Il fait un temps superbe.* Accentuell –́, × ̀ –́, × –́. × × × ′ × –́ ×; rhythmisch aber sechshebig alternierend. Ebd. 36: *vous aimez les torrents, la verdure. Eh bien! quoi?* Ebd. 150 *car pour ne pas les voir je détourne la tête.* 187 *c'est un homme poli; devant notre château.* 325 *ont troublé ma mémoire et ma bouche est muette.* 457 *Je rêvais. A quoi donc? Nous ferions a notre âge*, 472 *Bah!*

c'est quelque pierrot effrayé qui s'enfuit. 501 *vous avez de beaux yeux, un aimable sourire,* 558 *contre votre vertu, pour moi si rigoureuse.*

Diese Verse sind tatsächlich so, mit 6 Hebungen und allen *e* muets im Versinnern (so weit sie nicht elidiert werden konnten), gesprochen worden. Ich habe sie alle während der Aufführung besonders ausgezeichnet.

II.

Ausser den eben besprochenen Sechshebern von streng alternierendem Gang habe ich noch eine andere Gruppe echter Sechsheber beobachtet. In ihnen war die Alternation gestört.

1. Oft fielen beim Vortrag Silben aus. Sie enthielten fast immer ein *e* muet. Zuweilen waren es auch Silben mit ungedecktem vollem Vokal. Erstere Vokale verschwanden völlig, letztere wurden durch Verschleifung mit dem Vokal der nächsten Silbe wenigstens als selbständige Teile des Verses beseitigt. Z. B. Andr. 77 *charmẹs* (gesprochen *charm'*), 109 *cettẹ* (gespr. *cett'*), 332 *relẹvés* (gespr. *rel'vés*), 563 *rébellion* (dreisilbig!). Durch diesen Ausfall verringerte sich natürlich die Zahl der Silben im Verse entsprechend. Statt 12 gab es nur 11 oder 10, gelegentlich noch weniger.

Aber — und das ist für diese Gruppe II wesentlich — die Zeit der geschwundenen Sprachsilbe blieb erhalten. Es wurde gleichsam zum Ersatz die unmittelbar vorhergehende oder folgende Silbe gedehnt (Symbol ⌣) und dadurch der gleichmässige Gang des Verses gewahrt oder doch nicht allzu sehr gestört. Man muss die Fälle unterscheiden, in denen die ausfallende Silbe (a) Senkung oder (b) Hebung ist. In diesen Untergruppen beachte man, ob die Schwundsilbe (α) hinter oder (β) vor dem accentuellen Wortgipfel steht oder (γ) ein selbständiges Wort ausmacht.

a) Ausfall einer Senkungssilbe.

	α) hinter dem	β) vor dem Wortgipfel	γ) im selbst. Wort.
Andr.	17	4	3
Print.	27	—	3
F. s. 1	22	6	4
F. s. 2	31	3	—
Fleurs	17	1	1

Z. B.[1]) F. s. 1 V. 64 *les hautę̧s régions de la philosophie* ist gesprochen worden × ⊥́ –́ × –́ | × –́ × –́ × –́ (×); ebd. 190 *votre petit esprit se mêlę de railler* (= . . | × ⊥́ –́ × –́). V. 384 *les muets truchęments ont tous fait leur office* (= × –́ × ⊥́ –́ | . . .); V. 57 *si le vôtrę est né proprę aux élévatįons* (= . . | × –́ × ⊥́ –́); V. 258 *qu'il se sait si bon gré de tout cę qu'il écrit*; V. 572 *qu'une femmę étudię et sachę tant dę choses* (= . . | × ⊥́ ⊥́ –́ ×).

In allen Fällen dieser Gruppe a wird, wie begreiflich, die der Schwundsilbe vorausgehende Silbe gedehnt.

b) Ausfall einer Hebungssilbe.

	α) hinter dem	β) vor dem Wortgipfel	γ) im selbst. Wort.
Andr.	18	4	8
Print.	12	—	4
F. s. 1	17	4	5
F. s. 2	14	—	2
Fleurs	14	5	1

Z. B. Andr. 109 *il l'aime: mais enfin cettę veuvę inhumaine* (= × ⊥́ –́ × –́ ×), 182 *la Grècę a-t-ellę encor quelquę droit sur sa vie*, 310 *seigneur, voilà des soins dignęs du fils d'Achille* (= ⊥́ | –́ × –́ × –́ ×), 447 *rendons-lui les tourments qu'ellę me fait souffrir*, 116 *cet amant irrité revęnir sous ses lois* (= × ⊥́ –́ × –́); Fleurs V. 386 *vous jugez si j'allais rondęment en besogne*, ebd. V. 300 *voilà qui fęrait bien sans doutę à la maison*; Andr. 179 *qu'un peuple tout entier tant dę fois triomphant* (= . . | × ⊥́ –́ × –́), 708 *protestez-lui. faisons tout cę que j'ai promis* (= ⊥́ | –́ × –́ × –́). F. s. 1 V. 622 *moi? non. Ne parlons plus de quęrellęs c'est fait.*

Fällt eine Hebungssilbe aus, dann wird entweder die vorhergehende oder folgende Silbe verlängert, i. A. wohl diejenige der umstehenden, die sprachlich schwerer ist. Sie übernimmt meist auch den Ictus der Schwundsilbe. Wenn aber in dreisilbigen Wörtern, die eine rhythmische Gruppe wie *pédante* (–́ × –́), *fameuse, indigne, grammaire, cuisine* u. a. bilden sollten, hinter dem Gipfel des Wortes die *e*-Silbe schwindet, dann tritt die vorausgehende, rhythmisch gesenkte Silbe dafür ein: also *indignę, cuisinę* (= –́ ⊥́). Aber sie wird nicht als Senkung behandelt, sondern als Hebung und macht ein merkliches, längeres crescendo durch: *in-dign'*.

[1]) Ich teile nur Verse mit, für die ich diese bei Ersatzdehnung sechshebige Vortragsweise ausdrücklich beobachtet und notiert habe.

Es fanden sich auch Fälle, wo ein und derselbe Vers Beispiele für a und b gewährte, also

c) Ausfall von Senkung und Hebung.

Andr.	—
Print.	2
F. s. 1	—
F. s. 2	—
Fleurs	5.

Z. B. Fleurs 98 *j'ai beau les retenir; ellęs ont tant dę charmes*; ebd. 500 *et moi! ce matin-là, commę ję vous aimais.*

Eine Anzahl von Versen konnte im einzelnen nicht genau fixiert werden. Es sind

d) Verse mit Ersatzdehnung (ohne Angabe der Stelle).

Andr.	22
Print.	17
F. s. 1	31
F. s. 2	2
Fleurs	6.

2. In einer zweiten Gruppe von II wurde der alternierende Rhythmus durch 'Gewichtsverlegung' ein wenig verändert. Die 6 Hebungen blieben deutlich vernehmbar. An Stellen, wo die Hebung, alternierendes Metrum vorausgesetzt, auf eine sprachlich unbetonte Silbe hätte fallen sollen, wurde nämlich nicht diese, sondern eine benachbarte (eigentlich zu senkende) gehoben, das einer geradzahligen Verssilbe zukommende rhythmische 'Gewicht' also auf eine ungeradzahlige verlegt. Manche nennen den Vorgang sehr mit Unrecht 'Taktumstellung'. Z. B. Andr. 600 *garde son fils, sa veuvę, et millę autres encor.* Es wurde so gesprochen, nicht *garde son fils* . . . Solche Fälle habe ich notiert:

Andr.	2
Print.	2
F. s. 1	1
F. s. 2	1
Fleurs	1.

3. Fälle von Ersatzdehnung mit Gewichtsverlegung zusammen, aber bei 6 Hebungen:

Andr.	4
Print.	2
F. s. 1	4
F. s. 2	6
Fleurs	5

Z. B. Andr. 616 *c'est achęter la paix du sang d'un malheureux* (= ⊥ ⊥ × × ⊥ | . .). Man erwartet eher *c'est achęter la paix.* Print. 476 *je nę vous comprends pas, mon cher voisin. Mieux vaut.* Fleurs 595 *ellę est toutę charmantę et vaut son pesant d'or.* Durch Verlegung der einen Hebung verschiebt sich zugleich die Lage der übrigen.

4. Fälle, wo die Lage einer Hebung unsicher blieb, weil 2 aufeinander folgende Silben an Gewicht so genähert waren, dass sich nicht entscheiden liess, ob die eine oder die andere als Hebung gelten sollte ('Gewichtsausgleichung'): z. B. Print. 103 *Rosine, viens ici; marche plus posément. marche* trug eine Hebung, doch konnte ich nicht erkennen, ob die Silbe *mar-* oder *-che.* Die Betonung schwebte.

Andr.	—
Print.	1 (V. 103)
F. s. 1	—
F. s. 2	1 (V. 41)
Fleurs	5 (Vv. 259. 277. 332. 402. 443)

Beide Arten von Sechshebern (I und II) zusammengenommen machten, unter Angabe der Gesamtzahl, aus für

Andr.	339 (: 701)
Print.	256 (: 575)
F. s. 1	343 (: 701)
F. s. 2	313 (: 706)
Fleurs	287 (: 642)

d. h. etwa die Hälfte aller untersuchten Verse.

III.

In einer dritten Gruppe war der Vortrag so wenig entschieden, dass sich nicht bestimmen liess, ob man 6 oder nur 5 Hebungen hörte. Eine Silbe stand an Schwere auf der Grenze zwischen Hebung und Senkung ('Gewichtsindifferenz'). Derartige zweifelhafte Sechsheber waren jedoch selten. Fast immer war der Charakter der Verssilben deutlich ausgeprägt. Fleurs 307 *que la prison de ville ou le pavé du roi.* Hier war *le* weder

entschieden Hebung noch Senkung; ob der Vers 6 oder 5 Hebungen hatte, konnte nicht festgestellt werden. Solche unsicheren Hebungen fielen gern auf sprachlich schwachtonige Silben und Wörtchen.

1.	Andr.	5
	Print.	15
	F. s. 1	9
	F. s. 2	38
	Fleurs	18

Oft ist dieser Mangel an rhythmischer Bestimmtheit verbunden mit Silbenausfall (nach II). Z. B. Femm. sav. (Th. frç.) V. 71 *vous, aux productions d'esprit et de lumière* war unklar, ob in dem dreisilbig gesprochenen *productions -duc-* (neben *ions*) Hebung oder Senkung, der Alexandriner also sechs- oder bloss fünfhebig war. Entsprechend schwankte in Fleurs V. 317 *aussi Dieu m'a béni, ma fortunẹ prospère* das *-tunẹ-*.

Offenbar wird beim Zusammenstoss zweier Hebungen leicht eine so sehr 'gedrückt', dass sie auch als Senkung aufgefasst werden kann. Die Fälle sind

2.	Andr.	2
	Print.	—
	F. s. 1	1
	F. s. 2	3
	Fleurs	12

IV.

Alle übrigen Verse hatten nicht 6 Hebungen. Gewöhnlich waren es 5 oder 4. Weniger dürfte selten vorgekommen sein. Angemerkt habe ich mir wenigstens keine Beispiele für 3 oder gar 2 Hebungen. Schwache Silben, besonders mit *e* muet, fielen häufig aus, so dass die Silbenzahl des Verses oft unter 12 blieb. Die Gruppierung der Silben war sehr verschieden. Einige Typen, die ich ausdrücklich festhalten konnte, mögen hier stehen. Es sind gewis nicht die einzigen, die vorkamen.

Fünfheber.

1. I. Halbvers 3 Hebungen und

   a) alternierend:

Print. 215 *au prestigẹ élégant de sa chastẹ beauté* (5 Hebungen, 11 Silben). Femmes 1 V. 92 *que de vouloir d'unẹ autrẹ enlever la conquête.* Print. 6 *ce ciel d'azur. Ces fleurs et ces vertẹs clairières.*

β) nicht alternierend:

Femmes 1 V. 1 *Quoi! le beau nom de fillę est un titre, ma sœur.* Ebd. 129 *Non, madame, mon cœur, qui dissimule peu.* Fleurs 69 *pauvres fleurs! Voyez donc commę elles sont fanées!* Ebd. 93 *rien que le clair de lunę au-dessus des prairies!*

2. II. Halbvers 3 Hebungen und

α) alternierend:

Andr. 46 *prêt à suivre partout le déplorablę Oreste.* Print. 214 *qu'ellę est bellę! Mon cœur de plus en plus s'attache.* 217 *Rosinę, le beau nom! Un jour viendra, peut-être.* 234 *suis-ję encorę endormi? Pardon, je vous dérange.* Femmes 2 V. 156 *et que de vous enfin si fort on se soucie?* 324 *Non, non, je ne veux rien entendre davantage.* 585 *les femmęs d'à-présent sont bien loin de ces mœurs.* Fleurs 24 *voyons, mets ta main dans la miennę. Il faut m'ouvrir.* 56 *au quintuplę . . . Usurier! Nous avons tout perdu!* 82 *qu'est-ce donc qui m'arrivę? On dirait que je pleure.* 234 *il se sentait de taillę à conquérir le monde.*

β) nicht alternierend:

Andr. 245 *vous pouvez cependant voir la fille d'Hélène.* Femmes 1 V. 94 *que Clitandrę ait pour moi hautement soupiré.* Fleurs 102 *Pierre, je le sais bien, pensę à moi . . . Quellę idée!* 103 *joli rêve pourtant! Suivrę un même chemin.*

Vierheber.

Andr. 87 *je sentis que ma hainę allait finir son cours.* 88 *ou plutôt je sentis que je l'aimais toujours.* 131 *toujours prêtę à partir, et demeurant toujours.* 552 *jugez-vous que ma vuę inspirę des mépris.* Print. 14 *vous êtes pastoral commę monsieur Sedaine.* Femmes 1 V. 391 *ma foi, ma chèrę sœur, vision toute claire.* Femmes 2 V. 198 *des modérations qu'on ne peut concevoir.* Fleurs 45 *que dira-t-il? Va-t-il encor me chercher noise?* 54 *à mon âge? Comment êtrę encor si novice?*

Die Form $\times\times\acute{-}\times\times\acute{-} \mid \times\times\acute{-}\times\times\acute{-}(\times)$ ist sehr beliebt.

Von demselben Bau, wie die eben mitgeteilten Fünf- und Sechsheber, war eine sehr grosse Zahl der beobachteten Verse. Es war nicht möglich, die Hebungen aller festzulegen. Nur wenige Zeilen (wie die oben) konnten genau bezeichnet werden. Bei andern merkte ich nur eine oder einige Hebungen an, bei den meisten musste die allgemeine Zuweisung zur Gruppe IV genügen. Im Ganzen gehören zu IV die Hälfte aller beobachteten Verse:

Andr.	355 (: 701)
Print.	293 (: 575)
F. s. 1	346 (: 701)
F. s. 2	352 (: 706)
Fleurs	332 (: 642)

Schon aus den mitgeteilten Beispielen ergiebt sich, dass auch in IV wie in I Ausfall von Silben und Verletzung des grammatischen Wort- und Satzaccents vorkommt; Ersatzdehnung ist natürlich auch möglich, wenn in einem Halbvers einmal volle 3 Hebungen vorhanden sind, ein Fall der nach meinen Notizen über den allgemeinen Eindruck des Alexandriners durchaus nicht selten war.

Von allen beobachteten Versen war nach der eben gegebenen Zusammenstellung ein Drittel etwa streng alternierend sechshebig. Von den freien Versen aus Gruppe IV alternierte eine sehr grosse — zahlenmässig von mir nicht ermittelte — Menge wenigstens in einem Halbvers. Von denen aus II und III war wenigstens das grössere Stück von gleicher Beschaffenheit. In allen Gruppen konnte der grammatische Accent durch den Rhythmus verletzt werden.

Hinsichtlich der Hebungen hatte ungefähr die Hälfte aller Verse deren 6 deutlich ausgeprägt. Ein erheblicher Teil der andern war fünfhebig.

Daraus ergeben sich folgende Bestimmungen für den rhythmischen Charakter des Dramas, den es beim modernen Bühnenvortrag tatsächlich hat: es macht im Allgemeinen den Eindruck einer Folge alternierender Silben, nur dass die Alternation sehr häufig ein Mal, mehrere Mal hinter einander, ja streckenweise ganz unterbrochen wird. Der alternierende Rhythmus schimmert jedoch überall durch. Er bildet gleichsam den Hintergrund, vor dem sich die nicht alternierenden Stellen und Stücke als etwas Besonderes abheben.[1]) Wer glaubt, das Nicht-Alternierende bilde jenen Hintergrund und sei für den Gesamteindruck massgebend, der täuscht sich. Mir ist nicht unwahrscheinlich, dass bei solchen Behauptungen ein Beobachtungsfehler vorliegt: Verwechslung des rhythmischen 'Silbengewichts' mit 'Tonhöhe'. Den Eindruck einer 'Hebung' hervorzubringen, wirken sehr viele Faktoren zusammen. Tonhöhe und Stärke sind nicht die einzigen. Oft kreuzen sich jene Faktoren. Eine Silbe ist 'schwer' d. h. Hebung und liegt doch zugleich 'tief' oder ist exspiratorisch 'schwach'. Mängel auf der einen Seite werden eben durch kräftigeres Eintreten anderer Faktoren ausgeglichen. Vgl. Wulff, Scand. Arch. I, 63 ff., der über die verschiedene

[1]) Vgl. oben S. 204.

Wirkung der Tonerhöhung auf die verschiedenen Nationalitäten einsichtig handelt.

Der einzelne Alexandriner der Bühne muss demnach als ein alternierender, aber in diesem seinem Rhythmus häufig gestörter Vers bezeichnet werden. Das ist auch der allgemeine Eindruck, den ich in den Pariser Theatern zu der Zeit gewonnen habe, als ich meine Beobachtungen noch nicht statistisch verarbeitet hatte.

Fast die Hälfte aller Verse enthielt 6, viele 5 Hebungen. Es ist darum unmöglich, den Alexandriner auf Grund der Bühnenpraxis für prinzipiell vierhebig zu erklären. Grammatischer Wort- und Satzaccent wurden in weitem Umfang vernachlässigt. Somit kann sich die accentuierende Theorie auch nicht auf die lebendige Kunstübung berufen. Diese ist weit davon entfernt, die Accentgesetze der gewöhnlichen Prosa ohne weiteres auf die Deklamation anzuwenden. Im Theater ward der Alexandriner nicht 'nach dem (grammatischen) Sprachaccent' gesprochen. Es giebt also — trotz gelegentlichen Versicherungen des Gegenteils[1]) — französische Verse mit eigenen Accentverhältnissen; Prosa und Vers sind auch in der Kunstübung der Gegenwart merklich von einander verschieden.

Aus der modernen Deklamation kann sich die accentuierende Lehre — das liegt nun zu Tage — keine Stützen holen. Damit ist ihr überhaupt der Boden entzogen. Theorie und Praxis sind gleichermassen gegen sie. Sie ist eine Spekulation, die vor der Kritik und Erfahrung nicht stand hält.

Was durch unmittelbare und statistische Beobachtung über den Rhythmus des französischen Bühnenverses ermittelt worden ist, lässt sich mit grösserem Recht zu Gunsten der alternierenden Auffassung auslegen. Denn das Prinzip der Alternation bestimmt in hohem Grade den Eindruck, den der Alexandriner in den besten französischen Theatern macht. Aber andererseits, das alternierende Prinzip ist nicht das einzige, das die eigenartige rhythmische Beschaffenheit des deklamierten Alexandriners erklärt. Denn ein Vers wie Andr. 130 *elle pleurę en secret le mépris de ses charmes* widerspricht ihm, Print. 215 *au prestigę élégant de sa chastę beauté* stimmt nur zur Hälfte. Und in Fleurs 173 *j'accomplissais gaiement la tâchę coutumière* oder

[1]) Vgl. oben S. 250.

Andr. 552 *jugez-vous que ma vuę inspirę des mépris* würde regelmässiger Wechsel von Senkung und Hebung nicht einmal möglich sein, weil der Schauspieler darin je ein *e* ausfallen liess.

Darum bleibt immer noch die Frage: wenn der moderne Bühnenvortrag weder accentuierend noch alternierend ist, was ist er dann? Wie ist die rhythmische Gliederung, die der Alexandriner im Munde des Schauspielers tatsächlich bekommt, zu verstehen? Wie verhält sie sich zu der alternierenden, die durch diese Arbeit als die dem französischen Alexandriner zukommende nachgewiesen werden soll?

Die Antwort auf diese Fragen ist eigentlich in dem schon gegeben, was über das *e* muet gesagt wurde. Die *e* im Verse ausfallen zu lassen (selbst unter Ersatzdehnung), stellte sich als ein Misbrauch heraus, ein Misbrauch, der als zu grosse Nachgiebigkeit gegen die kunstlose Umgangs- und Verkehrssprache aufzufassen ist. Im Punkte der *e*-Silben enthüllte sich der moderne Versvortrag als Kompromiss zwischen der poetischen Sprache und der schlichten Verkehrsprosa.[1]) Er ist es auch im Rhythmus. Denn der Rhythmus, den jetzt die Schauspieler dem Alexandriner zu geben pflegen, ist nichts anderes als ein Kompromiss, den der echte, allein richtige alternierende Vortrag mit dem Accent der kunstlosen, ungebundenen Prosa eingeht, oder vielmehr unter dem Einfluss naturalistischer Gewohnheiten der Bühnenkünstler eingehen muss. Auch hier steht also der Naturalismus als wirkende Ursache im Hintergrunde. Legouvé hat es schon erkannt und getadelt. Vgl. die oben S. 245 f. mitgeteilte Stelle. Offenbar bekämpften auch die von Lubarsch befragten Dichter Banville und Leconte, wie Victor Hugo selbst, den Naturalismus, wenn sie sich gegen den Vortrag der Schauspieler erklärten und ihnen die Fähigkeit absprachen, Verse richtig vorzutragen. Wie die Behandlung des *e* muet auf der Bühne, so ist auch die des Rhythmus als Abirrung von dem, was der Dichter gewollt, zu verwerfen.

Stengel schildert die Lage der Dinge sehr richtig, wenn er schreibt:[2]) 'es muss nachdrücklichst betont werden, dass man eben heute in jeglicher Hinsicht bemüht ist, den eigentlich musicalischen [?] Character der Verse zu verwischen, sie wie Prosa zu Gehör zu bringen.' 'Es handelt sich eben . . . beim

---

[1]) S. 244. [2]) Grdr. II, S. 9.

heutigen Vortrage nicht mehr um eine getreue Wiedergabe des den Versen eigentümlichen Rhythmus, sondern um individuelle, von den jeweiligen rhetorischen Bedürfnissen bedingte Umbildungen desselben zu prosaischer oder vielmehr halbprosaischer Rede. Und diese Umbildungen sind gerade bei der Declamation neufranzösischer Verse so einschneidende, weil die bis heute beobachteten Vorschriften der französischen Verskunst in schreiendem Widerspruch [??] zur natürlichen Rede stehen.'[1])

Je mehr der Accent der Prosa in den alternierenden Rhythmus des Verses eindringt, desto mehr entfernt sich der neu entstandene Kompromissvers von dem Verse, den der Dichter selbst gewollt hat. Es ist theoretisch nicht ohne Wert, die wichtigsten dieser rhythmischen Neubildungen anzugeben und den Anlässen ihrer Entstehung nachzuspüren. Denn sind auch diese Typen nichts als stilwidrige Umbildungen des echten Alexandrinerrhythmus, so ist doch der ganze Vorgang der Umbildung selbst theoretisch belehrend. Setzt man den Fall, er fände in unlitterarischer Zeit statt, in einer Zeit, in der keine schriftliche sondern nur mündliche, keine theoretische sondern nur praktische Überlieferung existierte, dann würde er möglicher Weise Anlass zu einer rhythmischen Umwälzung geben. Es wäre denkbar, dass die naturalistische Neigung durch die Überlieferung von Mund zu Mund die volle Herrschaft über den alternierenden Vers bekäme, die Alternation überall, wo sie gegen den Prosaaccent verstiesse, samt der Silbenzählung beseitigte und so schliesslich den Versrhythmus wirklich rein auf den Accent begründete. Was nach der Meinung der Schule Quicherats heute der Fall sein soll, tatsächlich aber nicht ist und noch weniger sein darf, hätte sich zu anderer Zeit und unter weniger günstigen Umständen vielleicht wirklich zum Prinzip herausbilden können. Der eine sechshebig-zwölfsilbige Rhythmus hätte sich dann in zahlreiche andere von schwankender Silben- und wechselnder Hebungszahl (4—6) gespalten. Es wäre ein 'accentuierendes' System mannigfacher Typen entstanden. Durch Auslese der ästhetisch schönen, Ausmerzung der rhythmisch minder guten Formen hätte es zu etwas vollkommen Neuem werden können. Man besitzt in der naturalistischen Zerstörung des Alexandriners gleichsam den Ansatz einer neuen Verstechnik,

[1]) S. 10.

einen Ansatz freilich, der durch die Macht der Überlieferung [1]) nicht weiter zur Entwicklung kommt, sondern immer, wenn er sich zeigt, auf einer gewissen Stufe zurückgehalten wird.

Man verfolge an den noch zu erörternden Beispielen, wie weit und weshalb sich die modernen Alexandriner von dem echten Rhythmus entfernen. – (je nach dem rhythmischen Silbengewicht mit verschiedenen Accenten: – –̀ –́ –̋) und ⏑ (für Silben mit *e* muet) bezeichnen Hebungen, × und ⨯ Senkungen verschiedener Schwere. Zusatz eines Punktes (–̣̀ : –, –̋̇ : –́, ×̇ : ×) soll kleinere Gewichtsdifferenzen andeuten.

Andr. 26 *l'amour me fait ici chercher unę inhumaine* ×–̋×–×–̀ | ×–́×–×–̋× enthält 6 wohl ausgeprägte, wenn auch merklich gegeneinander abgestufte Hebungen. Rhythmus und Accent gehen völlig zusammen. Anlass zu prosaisieren giebt es also nicht. Ebd. 6 *présenterait d'abord Pyladę aux yeux d'Oreste* ×–×–̀×–́ | ×–̋×–́×–̋× ist die erste Hebung ziemlich leicht. Noch leichter in V. 37 *vous me trompiez, seigneur. Je me trompais moi-même* ×⏑×–̋×–̀ | ×⏑×–̀×–̋× die erste und vierte. In solchen Fällen, namentlich wenn Nebentöne oder accentuell leichte Wörtchen auf der Hebung stehen, ersetzt der Deklamator oft das rhythmische Gewicht durch das accentuelle der Prosa. Die Hebung fällt dadurch aus; die Silbe wird zur wirklichen Senkung umgewandelt. Ich nenne diesen Vorgang 'Drückung'. Femmes 2 V. 548 *doit êtrę à le nourrir du suc de la science* ×–́××̆×–́ | ×–́×–×–́× und ebd. 87 *mais sachons, s'il vous plaît, qui vous songez à prendre* ×–̀⨯–×–̀ | ⨯×̄×–́×–̋× standen die Worte *le* und *vous* auf der Grenze von Hebung und Senkung. Es lässt sich nicht sagen, ob sie mit × oder ⏑̄ zu bezeichnen sind. Das natürliche accentuelle Gewicht ist nicht voll zur Herrschaft gekommen; darum bleibt unsicher, ob der Vers 6 oder nur 5 Hebungen hatte. Dagegen war die Hebung wirklich zur Senkung herabgedrückt in Femmes 2 V. 156 *et que de vous enfin si fort on se soucie* ××̇×–́×–́ | ×–́×⏑×–́× (5 Hebungen) und Polyeucte 275 *il vient ici lui-mêmę. Il vient? Tu le vas voir* ×–́×–́×–̋ | ×–́×××–́ (5 Hebungen). Mit dieser Drückung ist eine Verkürzung der rhythmischen Zeitdauer auf die grammatische verbunden. Wird eine Hebung gedrückt, bekommt der Vers 5, werden zwei gedrückt, erhält er 4 Hebungen. Selbst-

[1]) Und auch wegen der Natur der Sprache. Vgl. unten § 12.

verständlich sind die Senkungssilben nicht von gleicher Schwere, sondern auch gegeneinander abgestuft. Doch wird diese Abstufung beim einfachen Zuhören nicht bemerkt.

So liegen die Dinge an Stellen, wo Rhythmus und (grammatischer) Accent völlig oder fast völlig zusammenfallen. 'Widerspruch' beider Gliederungsweisen giebt Anlass zu andern Bildungen. Andr. 600 *garde son fils, sa veuvẹ, et millẹ autres encor* –́××–̋×–̋|×–́✕⏑×–̈ für ✕⏑×–́×–́|... Denn das *garde* des Rhythmus widerspricht dem *garde* des Accents. Dies ward bevorzugt und der Rhythmus musste weichen. Dadurch trat das Hebungsgewicht eine Silbe zurück und es entstand im Anfang des Verses –́×× ('Dactylus'). Bei dieser 'Gewichtsverlegung' blieben wenigstens die 6 Hebungen erhalten. Vgl. auch Andr. 604 *Parlons. A tant d'attraits, Amour, ferme ses yeux!* ×–́×–́×–̋ | ×–̋–́××–̋, wo nach der Gewichtsverlegung zwei Hebungen unmittelbar zusammenstossen. Gewichtsverlegung und Drückung wirken zusammen Fleurs 119 *suis-je donc si gentillẹ? Hélas on me l'a dit.*

In andern Fällen müssen eine oder mehrere Hebungen ausfallen. Andr. 46 *prêt à suivre partout le déplorablẹ Oreste* ✕×–́××–̋ | ×–̀×–́×–̋×. Für *prêt à suivre* wird der Prosaaccent *prêt à suivre* eingeführt. Der Vers hat nun bloss 5 Hebungen. Vgl. *vous pouvez cependant voir la fille d'Hélène* ××–̀××–̈ | –́×–́××–̋×, wo im ersten Halbvers eine Hebung ausfällt, im zweiten eine verlegt wird. Andr. 98 *je me livrẹ en aveuglẹ au transport qui m'entraîne* ××–́××–̈ | ××–́××–́× wird *me livrẹ* und *transport* vermieden. 2 Hebungen fallen deshalb aus, der Vers hat nur 4. Dieser Typus ist ziemlich häufig. Vgl. 130 *elle pleurẹ en secret le mépris de ses charmes,* 234 *dont la Grèce d'Achillẹ a payé le service.* Nicht selten wird bei der rhythmischen Gliederung statt des grammatischen ein ethischer Accent eingesetzt. Z. B. Andr. 87 *je sentis que ma hainẹ allait finir son cours,* 88 *ou plutôt je sentis que je l'aimais toujours,* 131 *toujours prêtẹ à partir et demeurant toujours.*

Widerspruch zwischen Rhythmus und grammatischem Sprachaccent ist einer der stärksten Antriebe, den echten Alexandriner umzuformen. Je stärker der Widerspruch hervortritt, um so eher greift der Schauspieler zu sekundären Formen. Vor allem werden Fälle wie *une, puisse, je veuille, je ne veux*

que, désordre, reproches, souviennent beseitigt, weil in ihnen das accentuelle Verhältnis der Silben geradezu umgekehrt scheint. Fälle wie *jamais, chacun, vapeur* werden viel eher geduldet, weil sie auch in der natürlichen Rede bei ethischem Accent (Emphase u. ä.) häufig sind.

Ausfall des *e* muet ist ein anderer Grund, den Alexandriner zu zerstören. Andr. 143 *avant que tous les Grecs vous parlęnt par ma voix* × –̀ × –́ × –́ | × –́ –̇ × –́ hatte im Vortrag nur 11 Silben. *-ent* war unter Ersatzdehnung ausgefallen, im übrigen aber das rhythmische Schema geblieben. Ebenso Andr. 332 *dans ses murs relęvés couronner votre fils* × – ✕ –̀ –́ | × –̀ ✕ – × –́. Ist das ausfallende *e* Hebung, so wird der Vers stärker angetastet. Z. B. Andr. *de son fils qu'il lui cachę il menacę la tête* × – ✕ –̇ × –́ | × ⏑́ –̈ × –́ ×, 310 *Seigneur, voilà des soins dignęs du fils d'Achille* × –́ × –̀ × –́ | –̈ × –́ × –̋ ×. In beiden Fällen wird eine Silbe zur Hebung gemacht, die Senkung sein sollte. Vgl. auch Andr. 116 *cet amant irrité revęnir sous ses lois* × –̀ ✕ – × –́ | × –́ – × –̈.

Nun liebt es aber die Umgangssprache nicht, schwere Silben aufeinander stossen zu lassen. Ausfall eines *e* pflegt darum Drückung derjenigen Silbe nach sich zu ziehen, die beim Zusammenstoss der Hebungen accentuell die leichtere wäre. Andr. 552 *jugez-vous que ma vuę inspirę des mépris* (statt *inspirę des*). Dieser Fall ist sehr häufig.

Öfters wirken Ausfall eines *e* und Widerspruch zwischen Rhythmus und grammatischem Accent zusammen. Fleurs 66 *Ah! Les serments d'amour! Quellę chose légère. Quellę chose* wird nicht *quellę chose* sondern *quellę chose.*

So wird durch Einführung des Sprachaccents der alternierende Alexandrinerrhythmus an vielen Stellen zerstört oder doch gestört. Wie weit im einzelnen Fall das alternierende Schema gewahrt bezw. durch Prosaaccent ersetzt wird, ist ebenso wenig in einer Regel auszudrücken, als angegeben werden kann, in welchem Falle *e* ausfällt oder bleibt. Beides hängt vom Schauspieler ab. Hat es dieser eilig, hat er vielleicht nicht hinreichend studiert — auch *prix reduits* dürften verhängnisvoll einwirken — dann prosaisiert er mehr und fällt eher aus dem alternierenden Rhythmus. Denn dieser verlangt sorgfältige Artikulation und feine Verwendung des Melischen in der Sprache. Beides ist aber nur möglich, wenn das Sprechtempo nicht zu

schnell wird. Darum scheint auch die Neigung zu prosaisieren besonders an leidenschaftlich bewegten Stellen vorhanden zu sein. Der Kompromiss zwischen alternierendem Versrhythmus und französischem Sprachaccent wird von jedem Schauspieler nach eigenem Ermessen immer neu geschlossen. Sprechtempo, Charakter der Rolle (Alter oder Jugend der dargestellten Personen), Affekt, Grad des Widerspruchs zwischen Rhythmus und grammatischem Accent, Vorliebe für naturalistisches Spiel u. ä. wirken im besondern Falle einzeln oder zusammen, den Deklamator mehr oder weniger vom alternierenden Rhythmus abzuführen bezw. ihn in diesem zu erhalten.

Verschiedene Künstler deklamieren darum dieselben Verse oft ganz verschieden.[1]) Ja ein und derselbe Schauspieler trägt dieselben Worte bald so bald so vor. Man vergleiche die Statistiken der Femmes savantes. Denselben Vers, der im Théâtre français nach I vorgetragen wurde, hörte ich im Odéon nach II oder anders. Und die Aufführung der Fleurs d'avril vom 27. Febr. wich von der des 26. Febr. trotz gleicher Besetzung in einer ganzen Anzahl von Versen, die ich mir besonders angemerkt habe, ab. Ein Beweis, dass die Alexandrinertypen der Bühne rhythmische Gebilde des Augenblicks sind. Metrischer Wert darf ihnen nicht beigelegt werden, wenn anders man die französische Verskunst verstehen will.

Handelt es sich bei dem Vortrag des französischen Verses in der Gegenwart nur um eine fehlerhafte naturalistische Störung des echten, alternierenden Rhythmus, dann begreift man auch, weshalb sich diese Manier erst in nachklassischer Zeit, im 19. Jh. verbreitet und schliesslich überhand genommen hat. Denn der Naturalismus der französischen Bühne datiert seine Anfänge aus der Mitte des 18. Jh. her, wo im Anschluss an englische Vorbilder durch Diderot das Prinzip der Natürlichkeit auch im Theater zur Geltung gebracht ward und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf die Schauspielkunst einwirkte. Im 19. Jh. kommt es dann zur Herrschaft. Schon H. Heine sagt, 'die Franzosen haben diese widrige Unnatur [des französischen Alexandriners; Heine nennt ihn geschmackvoll ein 'gereimtes Rülpsen'] immer selbst gefühlt, und ihre guten Schauspieler sind darauf angewiesen, die Verse so saccadiert zu sprechen, als

[1]) Vgl. Stengel S. 10.

wären sie Prosa — warum aber alsdann die überflüssige Mühe der Versifikation?'[1])

So ist die moderne Vortragsweise der französischen Verse offenbar nur die Folge einer litterarischen Strömung. Es wäre verhängnisvoll, wenn sie dauerte, weil sie das Gefühl für die Feinheit und den Wohlklang des Verses abstumpft und die Wirkungen der Dichtung selbst tief schädigt. Ich schliesse mit einigen Worten Voltaires, der sehr fein die besondere Stellung der gebundenen Rede charakterisiert: *les vers sont une langue qu'il est donné à très-peu d'esprits de posséder, et quand les plus éloquens et les plus savans hommes, les sublimes Bossuet, les touchans Fénélon, les érudits Huet ont voulu faire des vers français, ils sont tombés de la hauteur où les plaçait leur génie ou leur science, dans cette triste classe qui est au-dessous de la médiocrité. Mais les ouvrages de prose dans lesquels on a le mieux imité le style de Racine, sont ce que nous avons de meilleur dans notre langue ... Il est donc bien étrange, et j'ose dire bien barbare, de vouloir ôter à la poésie ce qui la distingue du discours ordinaire.*[2])

§ 12. Alternationsprinzip und Sprachaccent.

Durch das, was in den bisherigen Paragraphen dargelegt worden ist, dürfte das alternierende Prinzip für die romanischen Verse erwiesen sein.

Es fragt sich nun: woher ist es dem Romanischen gekommen?

Man wird darauf hinweisen, dass es als Prinzip vieler mittelalterlicher *rhythmi* im Gegensatz zum quantitierenden der *metra* lange vorhanden war. Aber der Hinweis würde nicht genügen. Denn man kann unmöglich annehmen, dass das Prinzip dem Romanischen, insbesondere dem Französischen äusserlich aufgedrängt sei. Es muss mit der Natur der Sprache übereinstimmen. Andernfalls würde es früher oder später wieder abgestossen worden sein. So hat sich ja das Französische nie zu antik-quantitierenden oder germanisch-accentuierenden Versen bequemt. So oft man versucht hat, fremde metrische Prinzipien einzuführen, so oft ist der Versuch mislungen. Das alternierende

[1]) Memoiren, hrsg. von E. Engel. Hamburg, Campe. 1884. S. 91.

[2]) Lettre à l'Acad. S. 256 und 263. Siehe oben S. 207.

dagegen herrscht von den ältesten poetischen Denkmälern an bis zur Gegenwart. Fast ungekannt, kaum begrifflich erfasst, regiert es doch die ganze poetische Rhythmik der Franzosen.

Also muss das Prinzip, das folgt aus seiner tatsächlichen Geltung, seine Wurzel in der Sprache selbst, das heisst natürlich im Accent haben. Es kann keine mechanische, äusserliche Regel sein. Es baut sich gewis auf einer wesentlichen Eigenschaft des französischen Sprachaccents auf. Nach dem, was wir über das quantitierende und accentuierende Prinzip wissen,[1] muss dies sogar die charakteristische, am meisten ins Ohr fallende sein.

In der Tat fällt es dem Fremden beim Anhören guter und gut gesprochener französischer Prosa auf, wie eben und regelmässig die Sätze dahinperlen. Ausdruck findet diese Tatsache in der bekannten Lehre der Sprachmeister, die Silben möglichst klar und deutlich, aber eine so schwer wie die andere zu sprechen.[2] Es kann natürlich keine Rede davon sein, dass wirklich Indifferenz der Silbenschwere das Ideal der französischen Aussprache sei. Aber dem Engländer und ebenso dem Deutschen gegenüber ist jene Anweisung als praktische Regel sehr berechtigt. Denn der Deutsche stuft, ganz seinem Accent gemäss, die Silben sehr gegeneinander ab: die Gewichtsunterschiede der Silben sind das äusserlich hervorstechendste Merkmal seiner Sprache. Das erste, was romanischen Ohren auffällt, wenn sie die germanischen Sprachen hören, ist die eigentümliche Undeutlichkeit, womit die schwächeren [richtiger: leichteren, vgl. unten § 14] Teile der Wörter ausgesprochen werden, sagt Joh. Storm.[3] Als Gegengewicht gegen solche Neigung auch beim Gebrauch des Französischen ist die oben erwähnte Regel sehr nützlich.

Bei genauerem Beobachten findet man, dass es eben die Silbenalternation oder vielmehr das mehr oder weniger hervortretende Streben nach einem regelmässigen Wechsel schwerer und leichter Silben ist, was jenen Eindruck des Ebenmässigen hervorruft. Die Regelmässigkeit geht so weit, dass man stellenweise in Dichterprosa reimlose Verse zu hören glaubt. Mir ist es kürzlich selbst so gegangen. Bei einer französischen Aufführung der Précieuses ridicules von Molière in Halle

---

[1]) Unten § 15.

[2]) Storm, Phon. Stud. II, 151.

[3]) Ebd. S. 139.

(Mascarille — Coquelin aîné) kam es mir, namentlich im Anfang des Stückes, sekundenlang so vor, als hörte ich Verse derart, wie ich sie vorher im Tartufe gehört hatte, d. h. Verse nach der Beschreibung, die oben gegeben worden ist. Mein Kollege Ed. Wechssler bestätigte mir diesen Eindruck. Auch P. Passy[1]) sagt: *les sillabes fortes et faibles alternent continuellement, d'une manière plus ou moins régulière. Si dans une groupe de trois sillabes la troisième est forte* [schwer!] *nous pouvons être à peu près sûrs que la première est plus forte que la deuxième, à moins qu'il n'y ait quelque raison particulière d'appuyer sur la deuxième; c'est ce qui a lieu dans les groupes français 'animal', 'voulez-vous', 'tu comprends', 'Constantinople', 'Nabucodonosor'.*

Der allgemeine, zur Alternation strebende Charakter des Französischen beruht natürlich auf den Einzelheiten des Accents. Schon in der affektlosen Prosa sind diese wirksam. Besonders fällt der Gruppen- und Satzaccent ins Gewicht: man sagt *vous voulez*, aber *voulez-vous*. Namentlich leichtere Silben (Hauptsilben von Präpositionen, Konjunktionen, unbetonten Fürwörtern, Hülfsverben; einsilbige Wörtchen derselben Gattung) werden ohne weiteres dem Satzaccent (fälschlich meist Rhythmus genannt) untergeordnet: ihr Eigenaccent verblasst im Zusammenhange des Ganzen.

Drückt die Rede Affekte, Stimmungen u. s. w. aus, hat sie also ethischen Accent, dann geht das Streben nach Alternation oft noch weiter. Die Prosa bekommt, wie ich schon sagte, streckenweise Verscharakter.

An welchen Stellen des Satzes oder der Rede Silben ihrer Schwere nach alternieren müssen, wird wohl nur der geborne Franzose entscheiden können. Und auch nur dann, wenn er Gefühl für Numerus und Rhythmus der Sprache hat. Möchten doch bald gründliche Untersuchungen hierüber von berufener Seite vorgenommen werden.

Offenbar ist also das metrische Prinzip der Silbenalternation schon in der französischen Prosa angelegt. Die Poesie erhebt nur zum Gesetz, was in der Prosa als vorherrschende Neigung lebt. Es verhält sich bei der Alternation nicht grundsätzlich anders, als beim quantitierenden oder accentuierenden Prinzip: auch sie stützt sich auf die Natur der Sprache.

---

[1]) Sons frç.[5] S. 45. Vgl. auch H. Suchier, Grdr. I, S. 591.

II. Der Rhythmus des französischen Alexandriners.

Allgemeines.

§ 13. Aufgabe der französischen Rhythmik.

Litteratur.

Die Jenaer Liederhandschrift, hrsg. von Holz, Saran und Bernoulli. 2 Bde. Leipzig, C. L. Hirschfeld 1901 (Bd. II, S. 91—151 Rhythmik). F. Saran, Zur Melodik und Rhythmik der 'Zueignung' Goethes [in: Studien zur deutschen Philologie. Festgabe, der 47. Philologenversammlung . . . dargebracht]. Halle, Niemeyer 1903. E. Sievers, Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung. Rektoratsrede. Leipzig 1901. P. Passy, Sons du français. Paris, Didot 1899.

Im französischen, überhaupt im romanischen Verse wechseln die stets einsilbigen Hebungen und Senkungen von den Tonsilben an rückwärts regelmässig. Dieser Satz ist das Ergebnis der vorangehenden Untersuchung. Diese Alternationsregel lässt daher in jedem romanischen Verse die Hebungen finden, und in Verbindung mit den bekannten Angaben der französischen Verstheoretiker genügt sie, zum Vortrag und zur Verfertigung romanischer Verse anzuleiten.

Aber alles bisher gefundene erschöpft das rhythmische Wesen des romanischen Verses noch keineswegs. Ein Vers ist sehr viel mehr als eine durch Reim begrenzte Folge von Silben, die der Schwere nach wechseln. Die Frage nach dem Rhythmus des französischen Verses wird durch das Resultat des ersten Teiles nicht entfernt beantwortet.

Was ist der Rhythmus eines Verses?

Es ist hier nicht der Ort, eine Theorie des Rhythmus zu entwickeln. Ich hoffe sie später in einer besonderen Arbeit zu liefern. Einstweilen mögen die schon im I. Teil oft zitierten Bemerkungen genügen, die ich in der Rhythmik der Jenaer Liederhandschrift mache. Sie bieten alles, was der Zweck dieser Untersuchung erfordert. Vergleiche dazu die Melodik und Rhythmik der 'Zueignung'.[1])

Der Rhythmus eines Verses ist nichts anderes als seine Gliederung, dies Wort nicht als 'Vorgang des Gliederns', sondern konkret als 'Ergebnis gliedernder Tätigkeit' genommen.

[1]) Kurzweg als 'Melodik' citiert.

Die Elemente eines Verses, die Silben sind nach Schwere und Dauer verschieden. Sie stehen auch nicht beziehungslos nebeneinander. Sie verbinden und ordnen sich nach bestimmten Gesetzen zu Systemen. Der Inbegriff jener Eigenschaften und dieser Beziehungen, d. h. die 'Gliederung' ist der Rhythmus des Verses. Er existiert nie für sich, sondern kann nur im Denken vom Kunstwerk losgelöst, nur durch Abstraktion verselbständigt werden.

An einer rhythmischen Gliederung lassen sich nun 4 Bestandteile unterscheiden, natürlich auch nur durch Abstraktion.

1. Die Schwere der Elemente und die Abstufung der Schwere. Die Silben eines Verses nehmen wir nicht als gleich 'schwer' wahr. Vielmehr ist die eine für unser Bewusstsein bedeutsamer als die andere, ragt an rhythmischen Wert über andere hervor. Sie braucht deshalb nicht 'stärker' gesprochen zu werden.[1]) Der Eindruck rhythmischer Schwere kann auch durch andere Mittel als die Kraft der Ausatmung erzeugt werden. Dehnung, merkliches Steigen oder Fallen des Stimmtons, Stakkato und dergl. zeichnet oft eine Silbe für das Ohr des Hörers so aus, dass sie als 'schwerer' wahrgenommen wird. Ja nicht selten wird diese Auszeichnung rein subjektiv, vom Hörer selbst, vorgenommen, wenn der rhythmische Zusammenhang an einer Stelle eine 'schwere' Silbe erwarten lässt.

2. Die Dauer der Elemente und die Abstufung der Dauer.

3. Zusammenfassung der Elemente und ev. der schon durch Zusammenfassung entstandenen Gebilde.

4. Beziehung der Elemente und ihrer Verbindungen aufeinander nach dem Gesetz der Wiederholung und Entsprechung.

Der Rhythmus macht also, dass sich ein Vers als System mehr oder weniger scharf von einander trennbarer Silben und Silbengruppen darstellt. Etwa nach dem Schema

Das heisst: die Silben sind jede von einer gewissen Schwere und Dauer, dazu nach Schwere und Dauer gegeneinander in

[1]) Rhythmik S. 108. Vgl. unten § 14.

bestimmter Weise abgestuft; die Gruppen setzen sich in mannigfaltiger Weise aus Silben oder Silbengruppen zusammen, und zwar so, dass Wiederholung und Entsprechung gleicher oder ähnlicher Teile empfunden wird.

Die Aufgabe des Rhythmikers ist daher dem französischen Verse gegenüber folgende. Er hat die vorhandenen Versgattungen festzustellen, in jeder die charakteristischen Stilarten zu scheiden und dann für jede Stilart und Versgattung ein oder mehrere Denkmäler, natürlich möglichst Werke bedeutender Dichter, zu untersuchen.

Von einem solchen Denkmal muss jeder einzelne Vers bei sinn- und stilgemässem Vortrag genau zergliedert werden. Es gilt, seine Elemente zu finden, deren Schwere und Dauer absolut und relativ festzustellen, ihre Gruppierung zu erkennen und so das rhythmische System klar zu legen.

Die Gliederungsformen der einzelnen Verse sind dann zu vergleichen: das Gleiche und Ähnliche ist zu verbinden, das Verschiedene zu trennen. Dabei werden sich gewisse allgemeine und allgemeinste Formen herausstellen, denen man als logischen Arten und Gattungen die Menge der Versindividuen subsumieren kann, abstrakte Formen, deren jede die wesentlichsten rhythmischen Merkmale einer Anzahl von Versen oder Versformen begrifflich vereinigt.

Die Aufgabe der beschreibenden Rhythmik ist erledigt, sobald die Menge der Verse des betreffenden Denkmals zureichend analysiert und nach Gattung, Art und Unterart logisch geordnet ist.

Es ist dann die Aufgabe der historischen Rhythmik, das ermittelte Formensystem seinem Ursprung nach zu verstehen, die Formen aus ihren nächsten Bedingungen abzuleiten und die historischen Beziehungen der einzelnen Typen zu einander zu bestimmen.

Endlich wäre noch die rhythmische Stilistik zu fordern. Sie hat den Charakter, das ἦθος der einzelnen Versarten und -formen zu untersuchen. Sie hat anzugeben, wie deren Rhythmus mit dem zusammenhängt, was der Dichter ausdrücken will. Es ist die Lehre vom Rhythmus als Mittel des künstlerischen Ausdrucks.

Es ist natürlich unmöglich, in diesem Buche alle diese Aufgaben zu lösen. Ich kann nur angeben, wie dieselben etwa an-

zufassen sind. Deshalb beschränke ich mich auf den französischen Alexandriner. Ich wähle den dramatischen der Athalie Racines, eines von den Metrikern sehr bevorzugten Stückes, und stelle ihm den epischen der altfranzösischen Karlsreise zur Seite. Die stilistische Verschiedenheit und der historische Unterschied wird zu interessanten Vergleichen Anlass geben.

§ 14. Rhythmische Schwere.

Dass die 12 Silben des Alexandriners nicht gleich schwer wiegen, bezweifelt niemand. Die Anhänger der accentuierenden Lehre, Quicherat und seine Nachfolger, die Vertreter der alternierenden und auch die der älteren französischen Metrik scheiden Hebungen und Senkungen, schlechtweg schwere und schlechthin leichte Silben, mögen sie von *temps forts* und *faibles, accents*, Ikten, Thesen, Tonsilben reden oder andere Kunstausdrücke vorziehen. Nicht beachtet hat man dagegen, dass mit der Unterscheidung von Hebungen und Senkungen noch wenig geleistet ist.

Man nehme den Anfang der Athalie:

Oui, je viens dans son temple   adorer l'Éternel,
je viens, selon l'usage   antique et solennel,
célébrer avec vous   la fameuse journée
où sur le mont Sina   la loi nous fut donnée.

Senkungen (Symbol ×) und Hebungen (Symbol –) wechseln wie Teil I bewiesen hat, regelmässig. Also deklamiere man

×–×–×–|×–×–×– u. s. w.

Vergleicht man die Hebungen unter sich, so ist in V. 1 *je* die leichteste, *dans* ist merklich schwerer, noch mehr *temple*. *-do-* steht dem *dans* ziemlich gleich, *l'É-* ist ein wenig, aber nicht viel leichter. *-nel* und *temple* wiegen wohl gleich.

Von den Senkungen ist *oui* die schwerste; dann kommen *viens* und *-rer*. Am leichtesten sind *son, a-, -ter-*.

Wählt man für Hebungen leichtester Art, d. h. solche die ein schwaches *e* enthalten, das Symbol ◡ und versucht im übrigen die Schwere auch symbolisch durch grössere oder kleinere Symbole bezw. durch Punkte und Accente anzuzeigen, so ergiebt sich als genaueres rhythmisches Schema:

Für Vers 2: ✕ ⏑ ✕ – × –́ | × –̇ ✕ – × –́

× –̈ × –̇ × –́ | × –́ × –̇ × –́ und weiter:

× –̇ ✕ – × –́ | × –̇ ✕ ⏑ × –́ ×

× – × –̈ × –́ | × –́ × – × –́ ×

Selbstverständlich sollen diese Schemata die Gewichtsverhältnisse der Silben nur annähernd ausdrücken. Man sieht aber schon aus diesen rohen Abbildern der natürlichen Schwerebeziehungen, welche Mannigfaltigkeit in dieser Hinsicht ein Dichter seinem Verse geben kann. Sie bei der rhythmischen Untersuchung vernachlässigen, hiesse dem Dichter Unrecht tun.[1])

Welches sind nun die Gründe für die grosse Verschiedenheit, die die 12 (genau: bezw. 13) Silben der analysierten Alexandriner aufweisen? Offenbar der Sprachaccent und das Metrum, d. h. die Schwere, welche die Silben beim prosaischen Sprechen haben und die, welche das Metrum an bestimmten Stellen verlangt. Der Begriff der rhythmischen Schwere zerlegt sich also in den der accentuellen und der metrischen.

Über die accentuelle Schwere der französischen Silben fehlt es leider noch an den nötigen umfassenden Untersuchungen. Vielfach unterscheidet man nur ‘starke’ (betonte) und ‘schwache’ (unbetonte). Doch ist die Erkenntnis schon alt, dass diese einfache Unterscheidung nicht genüge. Insbesondere hat u. a. Diez[2]) auf einen ‘sekundären’ Accent (Nebenton) in Wörtern wie *beauté, trembler* hingewiesen. Koschwitz[3]) giebt über die Lage des Nebentones genauere Bestimmungen. Bei zweisilbigen Wörtern (*baron, enfance*) finde sich auf der ersten Silbe meist ein sehr schwacher Nebenton, wenn sie ‘halblang’ sei (accentuelles Schema – –́ (×)). Bei mehrsilbigen liege der Hauptaccent, wie immer, auf der letzten (von den weiblichen Silben abgesehen), dann komme eine tonlose, dann eine nebentonige: *emmener, soupirer, baronie* (Schema: – × –́ (×)). Sei die zweite Silbe vor dem Hauptton sehr kurz (bes. *-e-* oder *-i-, -u-, -ü-* die zu *į ų ü̯* werden), so gehe der Nebenton wenn möglich noch zurück: *entretenir* (– × × –́). Sei dagegen die Silbe unmittelbar vor dem Hauptton halblang, die dann folgende kurz, so ziehe gewöhnlich die schwerere unbetonte den Nebenaccent an sich: *le baron* (× – –́).

[1]) Melodik § 5, Nr. 1.
[2]) Gr. I, 511.
[3]) Grammat., Lautlehre S. 101.

Dabei sei zu beachten, dass einsilbige Formworte (Artikel, Pronomina, Präpositionen, Konjunktionen) für gewöhnlich enklitisch oder proklitisch seien. Es heisse aber *sais-tu* ($\dot{_}\acute{_}$), *voulez-vous* ($\dot{_}\times\acute{_}$). Der Satzaccent fasse die Wörter zu Gruppen zusammen: Sätzen oder Satzstücken (Sprachtakten). Dabei würden die Hauptaccente der Wörter durch den 'Taktaccent' gedrückt: es bleibe nur der Taktaccent merklich, der seinerseits auf der letzten Silbe des Taktes stehe. Diese Verhältnisse, die zunächst nur für die affektlose Sprache gelten, würden im Affekt durch den 'rhetorischen' Accent verändert. P. Passy,[1]) Beyer, J. Passy, Storm lehren im wesentlichen dasselbe, nur dass hier und da noch von den Wirkungen des Satzrhythmus auf die Betonung geredet wird. Jedenfalls ist durch die Grammatiker und Phonetiker nachgewiesen, dass im französischen Wort zwischen dem Hauptaccent und der tonlosen Silbe ein Mittleres existiert: der Nebenton. Freilich fehlen noch genauere Untersuchungen darüber, in welchen Fällen und in welchen Worten ein solcher Nebenton existiert. Auch darüber, ob der Nebenton verschiedene Abstufungen hat. Das Einzelne liegt ganz im Dunkeln.

Noch weniger als der Wortacent ist der Satzaccent erforscht. Nur so viel weiss man, dass die einsilbigen Formworte proklitisch und enklitisch sind und daher den tonlosen bezw. nebentonigen Silben im Worte gleich stehen. Genügende Bestimmungen über das Verhältnis der Worthaupttöne eines Satzes zu einander fehlen, obwohl man nicht verkennt, dass in dieser Beziehung grosse Unterschiede bestehen.[2]) Aber *analyser et répresenter toutes ces nuances de force serait un travail gigantesque* meint P. Passy. Nur Lubarsch macht genauere Angaben.[3])

Trotzdem muss diese Arbeit geleistet werden. Denn der Accent ist die Seele der Worte und Sätze; ohne Kenntnis seiner Gesetze giebt es kein Verständnis der Laut-, Formenlehre und Syntax. Die Arbeit ist auch nicht so gigantisch, wie sie scheint. Wenigstens haben mich Untersuchungen über den deutschen Accent belehrt, dass das Problem wohl lösbar ist. Nur darf man nicht Accent mit Tonstärke oder -höhe gleichsetzen. Accent

---

[1]) Les sons du français [11] S. 55 ff.
[2]) P. Passy S. 45.
[3]) Versl. S. 36 ff.

habe ich[1]) definiert als die Gliederung der Schallmasse der prosaischen Rede. Aber diese Definition ist wohl zu eng: nicht nur die abstrakte Gliederung, dies Wort ebenso wie in der Definition des Rhythmus verstanden, gehört zum Accent, sondern auch die charakteristischen Eigenschaften der Stimmtöne, welche diese als Reihe von Klängen und Intervallen (ohne Rücksicht auf die schon erwähnte 'Gliederung') haben. Von der rhythmischen Gliederung unterscheidet sich die accentuelle dadurch, dass ihr das Merkmal der Wohlgefälligkeit fehlt. Wird eine accentuelle Gliederung als solche wohlgefällig, dann hat man Prosarhythmus. Wird das Sprachmelos als solches wohlgefällig, entsteht Melodie.

Der Accent hat mehrere Bestandteile. Unter andern die, welche uns hier zunächst interessieren: ein gewisses Mass und eine gewisse Abstufung der Schwere seiner Elemente.

Die accentuellen Elemente sind die Laute; die Silben stehen schon in zweiter Linie. Doch können jene für den Zweck dieser Arbeit ausser betracht bleiben.

Wie in der Rhythmik, macht man auch in der Accentlehre den Fehler, statt von 'Schwere', schlechthin von 'Stärke' zu reden. Das ist nichts anderes als eine ungerechtfertigte Bevorzugung des physiologischen Standpunktes vor dem psychologischen und des subjektiven vor dem objektiven.

Die Sprache hören wir: sie ist für uns zunächst ein akustisches Objekt, eine Schallmasse, mit der wir Bedeutungen verknüpfen. Sie muss daher zunächst vom Standpunkt des Hörenden betrachtet werden. Laut-, Formenlehre, Syntax tun das auch seit je. Diese Art der Untersuchung ist aber rein psychologisch, eine welche den im Bewusstsein des Hörenden gegebenen Tatbestand in seine Teile, reale sowohl wie abstrakte, zerlegt.

Erst später sind der physiologisch-physikalische Standpunkt und der subjektive Standpunkt des Sprechenden (Beobachtung der motorischen Seite) eingenommen worden. Nun fragt man: welche körperliche Tätigkeiten, welche physikalische Vorgänge liegen und in welchen messbaren oder örtlich fixierbaren Verhältnissen liegen sie den psychologischen Vorgängen zu grunde? Was fühle ich bei meinem Sprechen? *bā* als physiologisch-

[1]) Jenaer Handschrift II, S. 104.

physikalischer Vorgang und als motorisches Erlebnis der Seele ist von gehörtem *bā* völlig verschieden; so sehr wie der Ton *a'* (gehört) von 435 Luftschwingungen in der Sekunde und vom gefühlten Vibrieren der Stimmbänder.

So wichtig die Sprachphysiologie und Physik ist, für den Sprachforscher bleibt die Hauptsache die psychologische Analyse des Gehörten: Zergliederung, Beschreibung, Systematisierung dessen, was der Hörende im Bewusstsein findet. Jedenfalls ist Vermischung der psychologischen und physiologisch-physikalischen oder andererseits der akustischen und motorischen Betrachtung falsch und verwirrend. Die Tatsachen der verschiedenen Konsonanzen *c—c', c—g, c—f* u. s. w. sind psychisch. Will ich sie meinem Verständnis näher bringen, so muss ich das zunächst in demselben Gebiet, also psychologisch versuchen. Der Hinweis auf die Verhältnisse 1 : 1, 1 : 2, 2 : 3, in denen die Schwingungszahlen der Töne stehen, erklärt psychologisch gar nichts, so wichtig diese Erkenntnis physiologisch-physikalisch ist. Erst der jüngst von Stumpf gelieferte Nachweis verschiedener Grade psychischer Verschmelzung bringt die Konsonanz auch psychologisch dem Verständnis näher.

Genau so verhält es sich mit dem Accent. Der Accent ist eine Eigenschaft der Sprache, die man von ihr realiter natürlich nicht abtrennen kann; man kann es nur begrifflich. Die einzelnen Merkmale des Accents sind ebenfalls nur begrifflich zu gewinnen. Der Standpunkt der Betrachtung muss, dem der Grammatik überhaupt entsprechend, der des Hörenden sein. Will man also Accent definieren oder seine Merkmale einzeln angeben, dann muss man im Psychologischen bleiben und darf nicht die Bestimmungen aus beliebigen, ihrem Inhalt nach ganz verschiedenen Gebieten zusammenlesen.

Hört man Worte wie *père, trouve* oder Wortgruppen wie *beau temps, sillabes fortes*, so bemerkt auch der naive Hörer, dass in jenen die Laute *è* und *ou* über die andern gleichsam hervorragen. Ebenso in diesen *em* über *eau*, *or* über *a*: *è, ou* werden als die Wort-, *em* und *or* als die Gruppengipfel empfunden. Um diese Tatsache zu erklären, pflegt man zu sagen: jene Gipfelvokale sind 'stärker' als die umgebenden Laute, ebenso die Gruppengipfel stärker als die Wortgipfel derselben Verbindung. Aber es ist mir sehr zweifelhaft, ob selbst der Grammatiker das, was er damit behauptet, immer

wirklich hört. Unser Ohr fasst, wie die experimentelle Psychologie nachgewiesen hat, Stärkeverschiedenheit schlecht auf,[1]) es ist dagegen äusserst empfindlich für Unterschiede der Dauer und Qualität. Während es selbst ganz kleine Quantitäts- und besonders Qualitätsunterschiede aufs deutlichste wahrnimmt, bemerkt es Intensitäten weit weniger. Der Phonetiker wird die für die oben zitierten Beispiele behaupteten Stärkeunterschiede hören: der Ungeübte schwerlich. Denn dieselben sind ziemlich gering. Der Ungeübte und Laie bemerkt nur eine verschiedene Bedeutsamkeit, eine grössere oder geringere psychische Wirkung. Dass Intensitätsverschiedenheiten in betracht kommen, bemerkt er gewis nicht. Er nimmt das nur an, weil er aus subjektiver Beobachtung, aus seinem Muskelgefühl weiss, dass Laute und Silben hervortreten, wenn man sie 'stark', d. h. mit kräftiger Ausatmung spricht. Bezeichnet er also die Silben-, Wort-, Gruppengipfel als schlechthin die 'stärksten' Teile, dann liefert er nicht eine genaue Beschreibung dessen, was er bemerkt, sondern er supponiert eine Erklärung. Er giebt eine physiologisch-motorische Hypothese statt einer akustischen Beobachtung.

Halten wir uns an die oben angegebenen Beispiele, so ist klar: die Intensität der Laute *p* und *è*, *tr* und *ou* macht es nicht wesentlich oder gar allein, dass *è* oder *ou* als Gipfel empfunden werden, *p* und *tr* zurücktreten. Es ist offenbar mehr der Gegensatz in der Schallfülle[2]) der Laute: der Geräuschcharakter des *p* und *tr*, der Klang der Vokale. Dazu die relativ lange Dauer des jeweiligen Sonanten. Es kommen ev. hinzu Differenzen der Stimmtonhöhe und andere Faktoren, die man bei den Phonetikern angegeben findet.

Nicht anders steht es, wenn in *beau temps* oder *sillabes fortes* der Sonant je des zweiten Wortes, überhaupt je das zweite Wort das vorausgehende überragt. Die Stärke der Gipfelsonanten beider Wortpaare ist in der Accentuierung, die ich meine, nicht erheblich verschieden. Die Abstufung beruht hier wesentlich auf dem musikalischen Unterschied: von

[1]) Die relative akustische Unterschiedsschwelle für Intensitäten ist $^1/_3$, für Quantitäten (Zeitintervalle) $^1/_{30}$ — $^1/_{50}$. Am kleinsten ist sie für Tonhöhen. Vgl. H. Ebbinghaus, Grundzüge der Psychologie I, 285. 287. 465.

[2]) Sievers Phon.^{5} § 526.

-eau- zu *-em, -a-* zu *-o-* wird ein verhältnismässig grosses Intervall bemerkt. Dies zeichnet je das zweite Wort vor dem ersten aus, lässt es wichtiger als dieses erscheinen.

Jedenfalls ergiebt eine genauere Zergliederung des psychischen Bestandes in diesen und ähnlichen Fällen, dass der Eindruck des Hervorragens von Lauten und Silben nie psychologisch einheitlich ist. Er ist immer das Ergebnis des Zusammenwirkens mehrerer Faktoren. Als solche kommen in betracht: Stärke, Dauer, Tonhöhe, Tonartikulation, Schallfülle, Registerverwendung u. a. m.[1])

Es ist unbedingt falsch, einen derselben zu bevorzugen und darauf hin, wie es meist geschieht, von 'dynamischem' oder 'musikalischem' Accent schlechthin zu reden. Deshalb muss auch für den Eindruck des Hervorragens ein neutraler Name, 'Schwere' 'Gewicht', gewählt werden, um falschen Vorstellungen vorzubeugen. Im einzelnen Fall kann man dann immer noch untersuchen, welcher von den vielen Faktoren gerade den Ausschlag giebt.

Will man sich also über den Accent des Französischen klar werden, dann darf man nicht mit P. Passy nur nach der *force relative des diverses parties d'une groupe*, mit F. Wulff[2]) nach der Tonhöhe fragen. Man frage vielmehr zuerst: welcher Laut, welche Silbe wird als die 'schwerste', 'wichtigste' wahrgenommen? Dann: welche Faktoren bewirken diesen Eindruck und welcher davon ist etwa der wirksamste? Das Physiologisch-physikalische, das jenen Eindruck körperlich bedingt (Exspirationsdruck), gehört zunächst gar nicht her. Jedenfalls darf es nicht, wie bei Wulff S. 61 u. ö., in der Reihe der psychischen Faktoren, die immer nur durch Abstraktion zu gewinnen sind, stehen.

Die Vermischung psychologischer und physiologisch-physikalischer Zergliederung, ebenso akustischer und motorischer Betrachtung hat verhindert, eine zureichende Accentlehre zu geben. Sie hat bewirkt, dass die verschiedenen Versuche, die gemacht sind, nicht zusammen stimmen wollen. Der Rhythmiker, der zur Bestimmung der rhythmischen Schwere genaue Angaben braucht, ist deshalb fast ganz auf das eigene Beobachten angewiesen.

---

[1]) Vgl. Festg. f. Suchier S. 471 ff. Jen. Hs. II, 107 ff.
[2]) Skand. Arch. I, 63.

Noch ein Hindernis hat der Ausbildung einer genügenden Accentlehre im Wege gestanden. Man hat die Untersuchung nicht richtig angesetzt, man hat es unterlassen, sich die verschiedenen Teilprobleme des Gesamtproblems 'Accent' klar zu machen.

Man erwäge folgendes.

1. Der Accent jeder Sprache hat zwei Bestandteile. Der eine steht in engster Verbindung mit dem, was die Laute, Silben, Worte, Wortgruppen und Sätze bedeuten, also mit den Eigenschaften und Beziehungen, die jene Stücke der ganzen Mitteilung haben, insofern sie lediglich Symbole von Bedeutungen und Angehörige gewisser Bedeutungskategorien sind. Z. B. ist das Wort *Mond* an sich schwer und ceteris paribus immer schwerer als das an sich leichte anaphorische Fürwort *ihn*; ebenso ist die Kategorie der Vollworte schwer und unter sonst gleichen Bedingungen schwerer als die der als solche mittelschweren Hilfsverba. *Glaube* liegt im Norddeutschen tiefer als *Laube, gönnen* tiefer als *können.*[1]) In *legte* ist im Nordd. *leg-* schwerer und höher als *-te*. In *er sagte mir* sind *er* und *mir* dem *sag-* untergeordnet, in *guter Mond* beide Worte einander beigeordnet. Das *i* von *ihn* ist an sich lang und stets länger als das des an sich kürzeren *in*. Aussagesätze schliessen mit fallendem, Fragesätze mit steigendem Intervall u. s. w. Der Accent dient mit diesem Bestandteil offenbar dem Ausdruck des Bedeutungsinhaltes der Rede.

Der andere Bestandteil des Accents steht in engster Verbindung mit der Gemütslage, aus der heraus die Mitteilung kommt. Er lässt erkennen, mit welchem Affekt, in welcher Stimmung, mit welchen Willensregungen die betreffende Person spricht. Man spricht einen Satz in einem gewissen 'Accent', wenn man streng sachlich entwickelt und begründet, wenn man den Sinn der Worte möglichst rein wirken lassen will. Der Accent ist anders, wenn man beim Reden die unrichtige Ansicht eines Gegners im Sinn hat und die Darstellung, sei es auch ohne Polemik, gegen ihn richtet. Polemik verändert wieder den Accent, um so mehr, je heftiger sie wird. Ebenso Freude, Trauer, Resignation, Überdruss, Ekel, Streben hervorzuheben, hinzureissen u. s. w. Alles kann sich im Accent ein und desselben Satzes ausdrücken. In

[1]) Sievers, Phon.[5] S. 249.

solchen Fällen, wenn man denselben (gesprochen, nicht gedruckt vorzustellenden) Satz aus ganz verschiedenen Gemütslagen heraus spricht, bleibt der zuerst besprochene Bestandteil bis zu einem gewissen Grade erhalten, ein anderer wird variiert. Jenen will ich den 'grammatischen', diesen den 'ethischen' (von ἦθος) nennen.[1])

Die verschiedenen Unterarten des Accents scheiden sich nach den Graden der Mischung dieser beiden Bestandteile. So giebt es den Accent der schlichten Mitteilung, der Freude, des Zorns, der Ironie, des Ärgers, des Ekels, der Überredung, der Belehrung, der salbungsvollen Ermahnung, des Hilferufs, des Kommandos u. s. w.

Nun ist das Ethische des Accents ohne den grammatischen Bestandteil überhaupt nicht existenzfähig. Dieser bleibt immer das Gerüst der Rede. Er wird von jenem nur mehr oder weniger modifiziert, nicht beseitigt. Wohl aber kann man sprechen, ohne dass man mit dem Gemüt merklichen Anteil an den Worten nimmt. Man kann also den grammatischen Bestandteil isolieren; zwar nicht völlig, aber doch so weit, dass man den noch bleibenden ethischen ohne zu grosse Fehler vernachlässigen darf.

Aus dem Gesagten folgt die methodische Forderung, zunächst die Tatsachen und Gesetze des grammatischen Bestandteils zu ermitteln und dann die Veränderungen zu beschreiben, die derselbe durch den ethischen erleidet.

Jedenfalls muss man Grammatisches und Ethisches in der Accentlehre sauber scheiden.

Was z. B. die Silbenschwere anbetrifft, so ist die Betonung *beaucoup* (⏑̀ ⏑́) grammatisch, *beaucoup* (⏑́ ⏑̀) ethisch. Ebenso verhalten sich *jamais* und *jamais*. Derart sind die bekannten *déplacements emphatiques*, die P. Passy erwähnt und richtig beurteilt. Unrichtig ist es nur, wenn man dabei schlechtweg von einer Stärkeverschiebung spricht. Bemerkt wird gewis nur die Verlegung des accentuellen 'Gewichtes', mag auch die Stärke in diesen Fällen der ausschlaggebende Faktor sein. Der ethische Bestandteil braucht nicht bloss die Stärkeverhältnisse zu wandeln. Seine Kraft erstreckt sich auf alle Faktoren, deren Zusammenwirken den Eindruck der Schwere hervorbringt: Tonhöhe, Dauer, Artikulation u. s. w. Vergessen darf man auch

[1]) Vgl. oben S. 123. 157.

nicht, dass die Wirkung des Ethischen nicht nur in solchen *déplacements emphatiques* zum Vorschein kommt, sondern auch in andern Besonderheiten, die ebenso sehr der Aufmerksamkeit des Phonetikers würdig sind, wenn man sie auch noch nicht systematisch erforscht hat (Silbenbildung und -trennung, Eigentöne der Laute, Tempo, Tonfülle u. s. w.).

2. Wegen der Mischung des Grammatischen und Ethischen im Accent ist es meiner Überzeugung nach ein Fehler, bei der Accentforschung zuerst die Sprechweise des täglichen Lebens zum Gegenstand zu nehmen. Man glaubt in ihr den Accent am reinsten, ohne künstliche Zutaten zu haben. Nun ist ja gewis die Umgangssprache meist unmittelbarer Ausdruck der Gedanken und Gemütslage, aber sie ist fast immer stark subjektiv gefärbt. Ihr Charakter wird durch den ethischen Bestandteil sehr bestimmt, nicht zum wenigsten der der französischen. Das Grammatische wird in ihr nicht selten sehr verändert. Ausserdem ist man nie genau über die Zustände und Wollungen des Redenden im Klaren, und wechselt dessen Gemütsstimmung oftmals schnell.

Weil also der Beobachter nie genügend über den seelischen Hintergrund, auf dem sich die Worte abheben, orientiert ist, so wird die Beurteilung der Accentuation sehr erschwert. Dazu kommt, dass die Umgangssprache vielfach abgerissene Worte und Satzteile verwendet, in Anakoluthe fällt u. dergl.

Daher ist es — und eigene Erfahrungen haben mich in dieser Überzeugung bestärkt — am lehrreichsten, Accentbeobachtungen an Kunstprosa anzustellen, die der Vortragende (Rezitator, Schauspieler, Prediger u. a.) memoriert hat oder nach Vorbereitung vorliest. Jedenfalls fange man mit Kunstprosa an und dehne die Untersuchung erst dann auf die Umgangssprache aus, wenn man sich über die wichtigsten Dinge im Reinen findet.

Denn in der Kunstsprache giebt es Stilarten, die wohl geschieden sind; die Verkehrssprache ändert ihren Charakter beliebig, je nach dem, was gerade mitgeteilt oder ausgedrückt werden soll. Die in der kunstlosen Verkehrssprache liegenden Regeln und Schönheiten sind von Meistern des Ausdrucks für die Kunstprosa geklärt, gereinigt und vervollkommnet. Es wird ausserdem deutlich artikuliert und auf Fluss der Worte Wert gelegt. Kurz, erst in der Kunst kommt der Reichtum, das wahre Wesen und der wirkliche Wert einer Sprache zur Geltung. Kunstsprache und Umgangssprache verhalten sich wie der ge-

schliffene und ungeschliffene Diamant. Man verkennt das Wesen der Sprache, wenn man das Richtige, Echte und Gute vorzugsweise in der Verkehrssprache sucht. Diese hat für die Grammatik auch ihren ungemeinen Wert. Über das eigentliche Wesen der Sprache, ihre innere Struktur belehrt aber am deutlichsten die Kunstsprache mit ihren Stilarten. Je grösser die Meisterschaft eines Schriftstellers im Ausdruck ist, um so mehr lernt man von ihm für das Verständnis seiner Sprache.

3. Mag man nun aber Kunst- oder Verkehrssprache untersuchen, immer muss man es mit Kritik tun. Man muss danach streben, das Allgemeine, Wesentliche zu erfassen und das Sinn- und Stilgemässe, d. h. das Richtige zu ermitteln. Man darf nie das, was geboten wird, ohne weiteres hinnehmen und anerkennen.

Ich habe aus den modernen Arbeiten nicht nur zur Metrik, sondern auch zur Grammatik des Neufranzösischen den Eindruck gewonnen, dass dieselben vielfach unter einem gewissen — man darf wohl sagen — Aberglauben an die Giltigkeit individueller Sprech- und Vortragsweise leiden. Namentlich die Phonetiker sind hier zu nennen. Wer über französischen Accent, Versrhythmus oder dergl. etwas wissen will, hört einen französischen Schauspieler, Rezitator oder auch Privatmann an und notiert nun möglichst genau, wie dieser den betreffenden Text gelesen oder hergesagt hat. So soll dann gelesen werden. Denn der Franzose ist eben Franzose und muss wissen, was richtig ist. Neuerdings fordert man sogar, der Grammatiker und Metriker solle Apparate benutzen, die die Aussprache der Versuchspersonen phonographisch oder in Schwingungskurven festhalten und beliebig wiederholter Beobachtung oder gar Messung zugänglich machen.

Ich habe schon früher darauf hingewiesen, dass die Interpretation, die französische Schauspieler und Rezitatoren von Versen geben, durchaus nicht richtig und massgebend zu sein braucht.[1]) Wie deutsche Schauspieler den Stil, Rhythmus und Melodie deutscher Verse völlig verfehlen können und sehr oft verfehlen,[2]) so auch die ausländischen. Nicht anders steht es beim Accent. Es ist ganz falsch, wenn man sich ein Stück Voltaire, Chateaubriand, Bossuet von einem beliebigen

---

[1]) Oben S. 241.
[2]) Vgl. Melodik S. 174. 237 f.

Franzosen vorlesen lässt, dabei Schwere, Dauer, Gruppierung, Melos der Silben und Worte fixiert und nun meint, man habe den Accent des betreffenden Stückes 'objektiv' sicher vor sich, mit allen Nüancen die ihm wesentlich sind. Zweifellos ist das so gewonnene Material von grösstem Wert. Aber es bedarf der Kritik, der Untersuchung auf seine Richtigkeit.

Man fragt natürlich: welchen Masstab giebt es für den accentuell richtigen Vortrag eines Stückes? Die Antwort lautet: die zahlreichen Winke, die der Text demjenigen an die Hand giebt, der die Sprache des Textes vollkommen beherrscht.

Hört man jemand jammern, in freudiger Erregung sprechen, pointierend dozieren, gleichgiltig sich unterhalten, eine zürnende Rede halten, so stimmen Gemütslage und sprachlicher Ausdruck zusammen: dieser spiegelt jene vollkommen. Die Worte wirken unmittelbar auf uns und lassen uns nicht bloss ihren Inhalt, sondern auch die Gemütslage der sprechenden Person mit empfinden. Wir empfinden diese mit, selbst wenn wir die Person nur hören, nicht sehen. Alles liegt so zu sagen im Worte selbst drin.

Nun stellt ein Dichter, ein Schriftsteller einen solchen Vorgang dar. Er hört mit seinem innern Ohr den Vorgang in grosser Lebendigkeit, er spricht vielleicht leidenschaftlich, oder sonst wie, vor sich hin und schreibt die Worte nieder. Ist dies geschehen, ist er mit seinem Werk fertig, dann ist die individuelle Weise, in der er seine Worte gehört oder gesprochen hat, unwiederbringlich dahin. Er selbst kann sie nicht vollkommen identisch erneuern. Aber niemand wird deshalb behaupten, nun könne man das Werk beliebig so oder so vortragen, nun sei die Interpretation willkürlich. Das Werk verlangt seinen ganz bestimmten Vortrag, bestimmt wenigstens innerhalb gewisser Grenzen. Man sagt meist, diese Grenzen setze der Inhalt. Zweifellos sind der Sinn der Worte, die aus dem Inhalt zu entnehmenden Winke sehr massgebend für den Vortrag des Ganzen, für den Stil im Allgemeinen. Im Einzelnen lässt diese Hilfe jedoch oft im Stich, und gerade auf das Einzelne kommt es beim Accent an.

Aber auch für das Einzelne ist gesorgt. Denn wenn ein Schriftsteller seine Worte wirklich aus einer echten, reinen und starken Gemütsstimmung oder -bewegung heraus schreibt, dann verwendet er nicht nur solche Worte und Wendungen, die ihrer

Bedeutung und ihrem Stilcharakter nach zu seiner Gemütslage passen, sie folglich ausdrücken, sondern auch bloss solche, deren accentuelle Eigenschaften mit ihr harmonieren. Die Stimmung zieht die zu ihr passenden Worte gleichsam magnetisch an.

Wir haben nun schon S. 295 gesehen, dass jedem Teil der Rede gewisse Eigenschaften (absolute und relative Schwere, Dauer, Stimmtonhöhe, ferner Eigenton u. a.) als objektive anhaften. Jedes Mitglied derselben Sprachgemeinschaft muss sie respektieren, wenn es darauf Anspruch macht, richtig und gut zu sprechen. Diese 'objektiven' Eigenschaften der Elemente und Gruppen der Rede sind teils 'grammatisch' (so die oben S. 295 aufgezählten), teils 'ethisch'. Man stelle sich den Vokalismus und Konsonantismus des Deutschen im Accent der ingrimmigen Verachtung und in dem des Schmeichelns vor: alsbald wird klar sein, was ich meine.

Nun freilich kann unmöglich alles, was eine solche Accentart charakterisiert, objektiv im Worttexte liegen. Das Staccato des Ingrimms, das Vibrieren der Rührung inhäriert dem Worte nicht: dies sind persönliche Zutaten dessen, der Kunstprosa vorträgt. Aber es sind Zutaten, die die sprechende Person zu dem, was das Wort an sich giebt, machen muss; sie schliessen sich notwendig an das, was das Wort schon objektiv enthält, an.

Der blosse Text einer Prosa enthält also offenbar nur gewisse, charakterische Kombinationen objektiver accentueller Eigenschaften, zu denen — allerdings nicht mit Willkür, sondern mit Notwendigkeit — ergänzende persönliche Zutaten kommen.

Demnach hat man im Accent einer bestimmten Mitteilung einen 'objektiven' und einen 'persönlichen' Bestandteil zu unterscheiden. Der erstere ist gleichsam die Skizze, nach der sich die Phantasie eine volle Vorstellung der zugehörigen Worte machen soll, der andere ist der Inbegriff dessen, was vom sprechenden, lesenden Subjekt aus sich hinzugetan wird, um die Skizze zur ausgeführten Zeichnung, ja zum farbigen Bilde zu ergänzen.

Wenn ein Schriftsteller seiner Gemütsstimmung adäquate Worte findet, so werden u. a. auch die verschiedenen accentuellen Eigenschaften der letzteren zu einer Kombination zusammentreten, die für jene Stimmung charakteristisch ist. Z. B.: wählt der Schriftsteller schwere Worte von tiefer Tonlage und

dunklem Vokalismus, macht er Wortgruppen und Sätze kurz ('gedrängter Stil') u. a. m., so wird seiner Prosa der Charakter feierlicher Wucht eingedrückt.

Wenn nun den Teilen der Rede u. a. gewisse accentuelle Eigenschaften objektiv zugehören, so können diese von Angehörigen derselben Sprachgemeinschaft beim Lesen auch gefühlt, ja aus dem bloss gedruckten Text richtig reproduziert werden. Wird aber einmal jene, für eine gewisse Gemütslage charakteristische Kombination accentueller Eigenschaften, soweit sie objektiv in den Worten liegt, gleichsam als Accentskizze reproduziert, so wirkt dieselbe auf den Vortragenden unmittelbar als Antrieb, auch die noch fehlenden accentuellen Elemente, die zu der Gemütslage gehören, von selbst hinzu zu tun und dadurch das dem Schriftsteller vorschwebende Wortbild zu erneuern; wenn nicht absolut, aber doch in allem Wesentlichen gleich.

Je wahrer und stärker die Gemütsbewegung eines Schriftstellers ist, je mehr ein Autor seine Sprache in der Gewalt hat, um so mehr solche 'objektive' Handhaben richtiger Reproduktion legt er in seine Worte hinein, um so mehr hält er störende Elemente fern, um so einheitlichere und reinere Wirkungen gehen von ihnen aus, um so sicherer erzeugt sich in dem Lesenden die richtige Stimmung, um so besser trifft er den richtigen Accent seines Textes.

So steht der Vortragende seinem Text gegenüber wie der Schauspieler seiner Rolle. Er wird um so richtiger vortragen, je besser er seinen Text nach Inhalt und Form studiert, je gründlicher er sich in ihn vertieft, je mehr er sich den Anregungen hingiebt, die von ihm ausgehen. Übersieht oder vernachlässigt er einen jener objektiv mit dem Wort gegebenen Winke, so macht er einen Fehler und schädigt den Eindruck des Ganzen.

Wie stark der Zwang des objektiven Bestandteiles im Sprachaccent ist, hat neuerdings Sievers am Melischen der Betonung gezeigt. Dasselbe gilt aber in gleicher Weise für alle andern Faktoren des Accents.[1])

[1]) Für die Klangfarbe, -wärme, -fülle behauptet es der jüngst verstorbene Münchner Sänger Rutz. Vgl. die Rutz'schen Tonstudien und die Reform des Kunstgesangs (vom Sohn des Verstorbenen, Herrn O. Rutz, als Manuskript gedruckt) S. 12 ff.

Das Objektiv-accentuelle also ist das Hilfsmittel für die kritische Beurteilung; danach kann man feststellen, ob jemand einen Text mit richtigem oder falschem Accent vorträgt. Allerdings muss der Kritiker die betreffende Sprache wie ein Eingeborner beherrschen. Sonst wird er auf jene objektiven Reize des Textes nicht genügend oder unrichtig reagieren. Auf nicht wenige solcher objektiven Reize antwortet freilich auch der Ausländer, der die betr. Sprache nur mässig spricht, ja sogar der, der die Sprache rein buchmässig gelernt hat und keine adäquate Vorstellung von ihrem Klange besitzt. Eben darauf beruht die Möglichkeit Kunstprosa[1]) toter Sprachen auch formell zu geniessen. —

Für die französische Accentlehre, deren der Metriker dringend bedarf, ist noch fast alles zu leisten. Die deutsche Grammatik ist in dieser Beziehung erheblich weiter, obgleich auch sie einer wirklichen Accentlehre noch immer entbehrt: K. Ph. Moriz,[2]) J. H. Voss,[3]) R. Benedix,[4]) O. Behaghel[5]) u. a. haben die Sache merklich gefördert. Der Romanist wird aus ihren Arbeiten — besonders sei Benedix hervorgehoben — viel Anregung schöpfen.

Vom 'grammatischen' Accent des Französischen scheint hinsichtlich der Schwere, auf die es ja in diesem Paragraph allein ankommt, folgendes zu gelten.

Man denke sich die Schwereverhältnisse der Silben eines Satzes veranschaulicht, indem man die Silben so auf ein System von Linien verteilt, dass die gleich schweren auf ein und derselben stehen. Z. B. den von Passy[6]) besprochenen Satz

6									rant
5						fuit			
4			mal						
3				qui					
2	l'a-				s'en-			cou-	
1		ni-					en		

[1]) Für die Poesie gilt dasselbe. Bei ihr leitet überdies noch das Metrum zum richtigen Vortrag an.

[2]) Versuch einer deutschen Prosodie. Berlin 1786.

[3]) Zeitmessung der deutschen Sprache. 1802.

[4]) Der mündliche Vortrag, Bd. II. Leipzig, Weber 1888.

[5]) Pauls Grundriss[2] I, S. 682 ff.

[6]) Sons S. 45.

Kämen in dem Satze noch Silben mit schwachem *-e* (*semblent, père*) vor, müsste unten eine Linie zugesetzt werden. Auch oben könnten mehrere dazu kommen, wenn etwa in dem Satze Silben in Gegensatz zu andern stünden und deshalb besonderer accentueller Hervorhebung bedürften. Verschiedene Sätze haben verschiedene Liniensysteme.

Alle Sätze haben eins gemein: ihre Silben verteilen sich auf zwei ziemlich verschiedene Schichten, die der schlechthin schweren und schlechthin leichten Silben. Das geübte Ohr sondert sie ohne weiteres.

Jene schweren Silben nenne ich 'accentuelle Hebungen', die leichten 'accentuelle Senkungen'. Letztere stehen in unserem Beispiel oben auf Linie 1, erstere auf 2 und höher.

Hebungen und Senkungen des grammatischen Accents sind wieder gegen einander abgestuft.[1])

Bei den Senkungen genügen vielleicht 3 Stufen:

1. Die *e*-Silben, inkl. der leichten *le, me, te, se* u. a.

2. Silben mit vollen (nicht nebentonigen!) Vokalen, inkl. der Procliticae *la, ma, ta, à, de, mon, il, elle, les, des, aux* u. a., sobald sie ganz leicht sind, keine selbständige Bedeutung haben. Z. B. *mon-sieur, ma-dame, il a* u. ä.

3. Die Hauptsilben der mehrsilbigen Possessiva, der Präpositionen, *cet, cette, quel, quelle* u. a., wenn ihre Bedeutung ganz mit der des Nomens verschmilzt. Dazu *et, ou.*

Bei den accentuellen Hebungen unterscheide ich 5 Stufen. Zu unterst stehen:

4. die leichten Nebentonsilben (*ba-ron*), dann folgen

5. die Hauptsilben der Präpositionen, wenn diese eine selbständigere, deutlich gefühlte Bedeutungsnüance ausdrücken, der Possessiva (ausser Fall 3), Relativa, Konjunktionen (*si, lorsque*), die Formen der Hilfsverben, wenn diese lediglich als solche fungieren. Dazu die schwereren Nebentöne (*entre-tenir, bellement*). Hierher gehören wohl auch die durch den 'Beziehungsaccent' gesenkten Nomina und Verba (Benedix S. 120).

6. Hauptsilben vollerer Hilfsverba (*faire, laisser, venir* u. ä.), vollerer Präpositionen (*à travers*), der Interrogativa und Demonstrativa, leichtere nominale Bestandteile fester Verbindungen (*Louis quatorze*).

[1]) Vgl. dazu Lubarsch, Verslehre S. 36 ff.

7. die Hauptsilben der Vollworte, wenn sie nicht durch den Beziehungston beschwert oder erleichtert werden. Also Hauptsilben der Nomina, Verba, voller Adverbia, Zahlworte, Interjektionen.

8. die Hauptsilben der Wörter, die durch den 'Beziehungston' über die normale Schwere gesteigert werden (Benedix S. 137; Passy S. 49, § 90).

Auf den einzelnen Stufen sind natürlich auch noch Gewichtsdifferenzen vorhanden. Aber ich möchte nur die wichtigsten Unterschiede festlegen und überlasse die Feststellung der Schwere im Einzelnen gern andern, die mehr dazu berufen sind.

Auf jeden Fall, wie man auch die Gewichte der Silben bestimmt, lässt sich eine Skala derselben aufstellen, ganz ähnlich wie man eine solche fürs Deutsche bei Moriz und besonders Benedix findet. Prinzip derselben ist im allgemeinen: die Hauptsilben der Wörter sind um so gewichtiger, je mehr diese Wörter selbständigen Bedeutungsinhalt haben, um so leichter, je weniger ein solcher angebbar ist, je mehr die Wörter bloss zur Verbindung und Beziehung dienen. Die Silbenschwere im Wort selbst regelt sich nach sprachhistorischen Gesetzen, wie Wechssler[1]) und Voretzsch[2]) genauer auseinander gesetzt haben.

Selbstverständlich sind meine allgemeinen Angaben erst noch durch systematische Analysen zu beweisen oder zu berichtigen.

Die Gewichtsverhältnisse des grammatischen Accents können durch Einwirken des ethischen Moments sehr verändert werden. *Jamais, beaucoup* sind nur besonders bekannte Beispiele.

Poesie ist ohne stark ethische Färbung der Sprache kaum denkbar. Man darf wohl behaupten, dass der Accent der Dichtersprache immer einen sehr ausgeprägten ethischen Bestandteil hat. Also ist für unsern besonderen Zweck gerade das Ethische von Bedeutung; weniger die grammatische Silbenschwere als die ethisch-nuancierte.

Ein neuer Faktor tritt hinzu, so bald es sich um Verspoesie handelt. Denn die rhythmischen Schwereverhältnisse sind nicht ohne weiteres gleich den accentuellen.

---

[1]) Roman. Forsch. S. 477 ff.

[2]) Einführung in das Studium der afrz. Sprache. Halle, Niemeyer 1901. S. 142 ff.

Während die accentuelle Schwere der Silben und Silbengruppen von der grammatischen Natur der Sprache und ihrem jeweiligen Ethos abhängt, wird die rhythmische der Verssilben zunächst von einem Gesetz bestimmt, das unmittelbar weder mit dem Accent noch der Sprache überhaupt etwas zu tun hat. Es ist der Nachklang alter orchestisch-rhythmischer Gewichtsverhältnisse, denen sich ehedem der Sprachstoff des Verses zu fügen hatte. Denn es kann, trotz Becq de Fouquières, auf keine Weise wahrscheinlich gemacht oder gar bewiesen werden, dass die französische Sprache ohne Zutun von Vorbildern der orchestisch-rhythmischen Art zu so individuellen, streng gebauten Versformen, wie der Alexandriner eine ist, hätte gelangen können. Jenes Gesetz nun drückt sich im Metrum aus.

Soll das vorschwebende Metrum

×–×–×–|×–×–×–(×)

mit lebendigem Sprachstoff gefüllt und so der einzelne Vers geschaffen werden, muss jeder Dichter von Gefühl und Geschmack solche Worte, Phrasen und Sätze wählen, deren Accent dem metrischen Schema in seinen Schwereverhältnissen vollkommen entspricht. Der Dichter darf seine Sprache nicht vergewaltigen; diese Regel gilt für alle Sprachen, auch für die französische.

Nun scheint dem ja zu widersprechen, was oben S. 35 und öfter ermittelt worden ist. Aber es scheint auch nur.[1]) Denn das Metrum französischer Verse 'widerspricht', wenn die Verse gut sind, höchstens dem grammatischen Wort- und Satzaccent und der nüchternen, aufs Belehren und Pointieren gerichteten Sprechweise des Theoretikers, nicht jedoch dem echten stilgemässen Accent mit seinem ihm eigenen Ethos. Auf diesen allein kommt es aber an.

In der Tat empfindet das Ohr des Franzosen beim Anhören alternierender Verse, die rhythmisch und melodisch gut rezitiert werden, nichts von einer Vergewaltigung des Sprachaccents. Andererseits lehnt es accentuierende Verse, d. h. solche, welche die Schwereverhältnisse des grammatischen Accents dem Metrum zu grunde legen, ohne weiteres ab. Ich selbst empfinde genau dasselbe. Mishandlung der Sprache fühle ich nur, sobald der Schauspieler den Vers 'der Prosa nähert', sobald

[1]) Saran, Littbl. 1902 S. 258 f.

er den Rhythmus naturalistisch verdirbt. Denn dann hört eben an vielen Stellen die feine (ethische) Accentuierung des Dichters auf und wird durch die unpassende oder nachlässige des Schauspielers ersetzt: die Stilverwirrung ist da. Es kommt dazu, dass bei 'Prosaisierung', selbst bei der geringsten, auch die verborgene Melodie der Verse[1]) ruiniert wird, jener schöne melodische Fluss, der die Verse mancher Dichter so wunderbar stimmungsvoll wirken lässt. Denn die Versmelodie kommt nur dann zu stande, wenn der Schauspieler genau so 'accentuiert', wie es der Dichter gewollt hat, wenn er besonders die Gewichtsverhältnisse der Silben so nimmt, wie sie die Beziehung von Metrum und grammatischem Accent andeutet.

Es ist im Vers ähnlich wie im Liede. Hält der Sänger nicht streng Takt, d. h. bringt er den Rhythmus ins Schwanken, dann leidet sofort die Melodie. Vers und Lied stehen sich viel näher als man denkt, sowohl melodisch als rhythmisch.

Das Versmetrum vertritt in einer Beziehung gerade zu die Taktvorzeichnung und Taktschreibung des Liedes. Der Takt macht die Schwere der Melodietöne auch äusserlich kenntlich. Er hilft ihr Gewicht erkennen, besonders da, wo man nach dem rein melodischen Wert der Töne einen Rhythmus annehmen würde, der dem vorgeschriebenen nicht entspricht. Denn das Problem der 'schwebenden Betonung', 'rhythmischen Gegenbewegung'[2]) existiert in der Musik ebenso wie im Vers. In zahlreichen Fällen gehen der Eigenrhythmus einer musikalischen Tonphrase und der vom Komponisten taktmässig vorgeschriebene auseinander.[3]) Die Unterwerfung der Tonphrase unter den Takt ergiebt aber immer eine besondere, wirksame Nüance: eben den Rhythmus, den der Komponist an der Stelle gewollt hat. Darum die Forderung, streng Takt zu halten. Sonst wird man dem Sinn vieler Stellen nicht gerecht.

---

[1]) Jeder Vers hat ausser dem Rhythmus noch seine Melodie oder bei Dichtern, die die Stimmtöne der Vokale nicht so künstlerisch verbinden, wenigstens ein Melos. Über Versmelodie vgl. E. Sievers, Über Sprachmelodisches; F. Saran, Melodik und Rhythmik.

[2]) Jen. Hs. II, S. 142.

[3]) Ein Beispiel im Liede 'Rudelsburg' (vgl. oben S. 68). Die Stelle 'stehen Burgen stolz und kühn' wird fast immer gegen den Takt, nach dem Eigenrhythmus der Melodiephrase gesungen. Dadurch wird aber statt des ionischen Dimeters ein spondeischer Sechser (´— ´— ⏗ ´⏜ ⏗ ⊼ ⊼) eingesetzt und der Rhythmus verderbt.

Ganz in derselben Weise hat das Metrum ausser seiner rhythmischen Bedeutung noch die, dass es die Absichten des Dichters in zweifelhaften Fällen erkennbar macht. Es giebt unzweideutig an, welche Silben Hebungen, welche Senkungen sind. Es enthält deshalb immer für den Vortragenden die bindende Vorschrift, gerade diese Silben und keine andern als schwer, jene und keine andern als leicht zu nehmen. Das Metrum ist für den zugehörigen Vers genau so verbindlich, wie der Takt für die ihm unterliegende Melodie.

Man wende nicht ein: der Takt wird vorgezeichnet und durch Striche unzweideutig festgelegt, das Metrum soll erst aus dem Text erkannt werden. Auch das Metrum ist durch eine — in den Sprachen freilich wechselnde — äusserliche Vorschrift bestimmt und in der Sprechpoesie immer leicht zu finden, wenn man diese Vorschrift kennt. Im Griechischen tritt es aus der Folge der Quantitäten, im Germanischen aus der der Wortgipfel, im Romanischen durch die Alternationsregel ohne weiteres heraus. 'Quantitierendes, accentuierendes, alternierendes System' sind die drei Weisen, das Metrum im Text unmittelbar kenntlich zu machen, wie Mensur und Taktschreibung zwei Weisen sind, gewisse für das Musizieren und Dirigieren wichtige Eigenschaften einer Komposition von vorn herein unzweideutig festzulegen.

Deshalb hat es übrigens — von andern Gründen ganz abgesehen — gar keinen Sinn, Versen die Taktmessung aufzudrängen. Das Metrum bedeutet für einen Vers im Prinzip dasselbe, wie der Takt für die Melodie.

Deshalb ist aber auch, ich wiederhole es, das Metrum für den Vers ebenso unverletzlich, wie der Takt für die Musik. Man kann an vielen Stellen die Absicht des Dichters, die Stimmung, den Affekt einer Stelle, den gewollten Rhythmus, die erforderliche Melodiewendung nur an der Hand des Metrums erkennen. Wollte man dem grammatischen Accent folgen oder versuchen, gegen das Metrum einen andern passend scheinenden ethischen anzubringen, so würde man nicht selten gerade zu fehl greifen.[1]) Da ist es das Metrum, ein oft zunächst anstössiger Widerspruch desselben mit dem grammatischen Accent oder der scheinbar nächstliegenden Accentuierungsweise, was auf die richtige Spur leitet und die Absicht des Dichters klar macht.

---

[1]) Melodik S. 203, Fussnote.

Ich habe schon oben S. 159 auf ein eklatantes Beispiel hingewiesen.

Wenn Schiller Wallenstein sagen lässt: *Abgesetzt wurd' ich,* so will er nicht etwa, dass das Metrum ×–×–× . . . dem grammatischen Accent zu Liebe in das andere –××–× . . . verändert werde.[1])

Wallenstein spricht gepresst, voll verhaltenen Ingrimms. Das Ethos des Ingrimms bewirkt, das hier, wo der Affekt auf den Gipfel steigt, die Silben exspiratorisch ziemlich gleich stark herausgepresst werden. Sie sind ebenfalls ziemlich gleich lang. *Ab-* durch Dehnung des *-b*, *-ge-* durch einen kleinen gehauchten Absatz und eine Pause hinter dem *e-; -setzt* ist durch Konsonantenhäufung schon sehr lang. Ferner werden die Silben alle stakkato artikuliert und relativ isoliert. Auf die besondere Klangfarbe der Vokale, ihre relativ höhere Tonlage braucht man hier gar nicht einzugehen.

Durch den Ingrimmsaccent bekommt das an sich unwichtige *-ge-* einen neuen accentuellen Charakter und eine grössere Bedeutsamkeit. Und schon dieser Gegensatz zur sonstigen Bedeutungslosigkeit macht hier die Silbe für den Hörer besonders schwer.

Nun ist der iambische Rhythmus des Dramas evident. Daher entspringt die Neigung, ihn subjektiv auch da zu hören, wo ihn die objektiven Bedingungen nicht absolut erzwingen. So hier, wo die Silben an Schwere einander sehr nahe stehen. Der subjektive rhythmische Faktor[2]) tritt also in Tätigkeit. Damit wäre das Metrum gewährleistet als ×–×.

Aber auch der grammatische Wortaccent –́×–̀ geht nicht verloren. Man hört das Metrum und den grammatischen Wortaccent gleichzeitig. Es wird möglich, weil sowohl accentuelles wie rhythmisches Gewicht durch das Zusammenwirken vieler Faktoren hergestellt werden; und zwar sind die Faktoren auf beiden Seiten ziemlich dieselben. Von den 14, welche ich[3]) aufgezählt habe, sind Nr. 7 und 8, auch wohl 10 für den Accent zu streichen. Die übrigen 11, und gerade die wichtigsten, stehen auf beiden Seiten.

---

[1]) Minor, Nhd. Metrik[2] S. 240.
[2]) Jen. Hs. II, S. 108, Nr. 14.
[3]) Jen. Hs. II, S. 108.

Nun wirken hier Stärke, Dauer, Artikulation, Pause darauf hin, sowohl den Accent wie den Rhythmus an der fraglichen Stelle aufzulösen: die Silben zeigen die Neigung auseinander zu treten, sich zu isolieren, rhythmisch gleichwertig zu werden. Der subjektive Faktor arbeitet für den Rhythmus. Welcher stützt den Accent? Die Antwort ist: der musikalische.

Die rhythmisch gesenkte Silbe *ab-* wird im Ton so erhöht, dass von *ab-* zu *-ge-* ein Intervall wahrgenommen wird, das an Grösse und Bedeutsamkeit die sonst in Wallensteins Rede bemerkbaren übertrifft. Dessen Worte, voll verhaltenen Ingrimms, meiden charakteristische Intervalle: das liegt im Ethos seiner Rede naturgemäss drin. Das Verhalten, Niederpressen der Leidenschaft erlaubt keine grossen Intervalle. Jetzt am Schlusse drängt sich die Leidenschaft für einen Moment hervor: sofort von *ab-* zu *-ge-* ein grösserer Tonschritt; *ab-* schnellt in die Höhe, *-ge-* steht erheblich tiefer, dann folgt, wieder ein wenig tiefer, das *-setzt*. Dieser Tonsprung zeichnet das rhythmisch leichtere *ab-* sehr aus und wahrt dadurch seine accentuelle Bedeutung.

Diese Auszeichnung des *ab-* stört natürlich wieder das Metrum, was wesentlich vom subjektiven Faktor gehalten wurde. Dessen Kraft wird durch die musikalische Erhebung von *ab-* gemindert. Da tritt nun noch der schattierende Faktor für den Rhythmus ein. Das *-ge-* wird dem Metrum zuliebe noch ein wenig verstärkt und durch Verlängerung seiner Pause seine rhythmische Quantität vermehrt.

Um kurz alles zusammenzufassen: die eigentümliche Wirkung der Stelle entspringt aus der dreifachen Verwendung der accentuellen und rhythmischen Faktoren:

1. Stärke, Dauer, Artikulation, Pause lösen Accent und Rhythmus auf, vereinzeln die Silben. Grund ist die Stimmung des Gepressten, Verhaltenen. Klangfarbe und Tonlage charakterisieren vorzugsweise den Ingrimm.

2. Grosses Intervall von *ab-* zu *-ge-* markiert den Durchbruch der Leidenschaft und stützt zugleich den grammatischen Wortaccent.

3. Der subjektive Faktor, schattierende Verstärkung des *-ge-* und Verlängerung der Pause hinter *-e* halten, unterstützt von dem ethischen Habitus der Silbe *-ge-*, den Rhythmus, indem sie die richtigen metrischen S c h w e r e verhältnisse herstellen.

Nicht immer verbinden sich die Faktoren gerade so, wie es hier der Fall ist. Das musikalische Intervall kann z. B. auch in merklicher Vertiefung einer Silbe bestehen. Das kommt ganz auf die Art des Ethos und auf die Weise an, in der der grammatische Accent das Melische verwendet.[1]) Auch darf man nicht schlechtweg behaupten, der grammatische Accent werde durch Tonhöhe, der metrische Iktus durch Stärke ausgedrückt. Die Faktoren mischen sich doch in sehr verschiedener Weise.[2])

So viel ich sehe, kommt es im deutschen Verse (und wohl bei denen aller Sprachen) bei der metrischen Erhebung accentueller Senkungen zunächst darauf an, dass in derartigen Fällen der Gesamthabitus solcher Silben verändert wird. Der Eindruck einer grammatisch-accentuellen Senkung in norddeutschen Worten beruht gegenüber dem einer accentuellen Hebung nicht nur auf relativer Kürze, exspiratorischer Schwäche und tieferer Tonlage. Er beruht sehr wesentlich auch, jedenfalls in Endungen mit schwachem *e*, auf dem Gebrauch der Murmelstimme[3]) (gegenüber Vollstimme auf Hebungen), auf Descrescendo des Sonanten, auf der Art, wie sich die Konsonanz an den Sonanten anschliesst (schwach geschnittener Accent),[4]) auf der Beschaffenheit der Laute (ohne Spannung gesprochen)[5]) u. a. Kurz, der Eindruck einer accentuellen Senkung entspringt aus dem Zusammenwirken vieler Faktoren, deren Kombination jedesmal genau untersucht werden muss. Wird nun eine accentuelle Senkung rhythmische Hebung, dann bekommt sie — wie weit, ist sehr verschieden — statt des Senkungshabitus einen andern, einen Hebungshabitus (Vollstimme, mehr ebenen oder gar ansteigenden Druck im Sonanten, Tendenz zu stark geschnittenem Accent, gespannte Laute u. a.). Eben der Gegensatz des neuen Habitus zum normalen tut schon eine nicht zu unterschätzende Wirkung, die durch Vergrösserung der Intervalle, Umbrechung der normalen (grammatisch-melischen) Tonbewegung, schattierende (rhythmische) Dehnung und Verstärkung noch sehr gesteigert werden kann.

Diese Andeutungen sollen das komplizierte Problem der 'schwebenden Betonung' natürlich nicht erschöpfend lösen. Ich

---

[1]) Sievers, Sprachmelodisches S. 24. Benedix II, S. 20.

[2]) Vgl. auch Wulff, Skand. Arch. S. 345.

[3]) Sievers, Phon.[5] S. 110.

[4]) Ebd. S. 223.

[5]) Ebd. S. 98 f.

möchte damit nur darauf hinweisen, dass man in der Rhythmik — ebenso in der Accentlehre — meist einen Fehler begeht. wenn man irgend eine Tatsache mit so einfachen Formeln wie der beliebten 'exspiratorisch-musikalisch' begrifflich einfangen will. Man verlegt sich durch so zugespitzte Gegensätze nur das Verständnis und kommt leicht deduktiv zu Schlüssen, die von aller Erfahrung weg in papierne Konstruktion hineintreiben.

Von grösster Bedeutung ist der sog. Widerspruch von Metrum und (grammatischem) Accent auch für die Erkenntnis der gewollten Versmelodie. Es ist ja nach dem oben gesagten klar, dass eine 'metrisch gedrückte' Accenthebung im Vers ein bedeutendes Intervall fordern und damit für die Versmelodie notwendig werden kann. Werden solche 'schwebenden Betonungen' durch 'Taktumstellung' beseitigt, wird natürlich sofort die vom Dichter gewollte Melodie zerrissen. Wie wichtig die Beachtung des Melodischen im Verse ist, hat aber gerade jetzt Sievers gezeigt. Vgl. auch meine Notierung der Melodie von Goethes 'Zueignung' mit ihrer regelmässigen Tonbewegung. Neben anderm ist es das Flatternde, Unruhige der musikalischen Bewegung, was Rhythmen, wie sie W. Meyer fürs Spätlateinische, Quicherat und seine Schule fürs Französische, Goedeke und seine Nachfolger für die frühneuhochdeutsche Poesie fordern, so unerträglich macht. Auch bei dem Saturnierproblem sollte man diesem Moment die Aufmerksamkeit zuwenden.

Das Gesagte rechtfertigt es wohl, wenn ich früher[1]) behauptet habe und jetzt wiederhole, dass es bei guten Versen aller Sprachen Widersprüche zwischen Metrum und Sprachaccent überhaupt nicht giebt. Sie sind nur da, wenn man das Metrum durchweg bloss mit dem grammatischen Accent vergleicht und das Ethische unbeachtet lässt. Aber gerade auf dieses kommt es in der Poesie an. Scheinbar sehr grosse Abweichungen des Metrums vom grammatischen Accent sind nichts anderes als Hinweise des Dichters auf die von ihm gewünschte ethische Accentuierung.

Deshalb sind französische Verse auch keineswegs schlecht, wenn sie viele und schwere 'Widersprüche zwischen Metrum und grammatischem Accent' enthalten.[2]) Im Gegenteil, sie können dabei ganz vorzüglich sein. Schlecht sind sie nur, wenn solche

[1]) Littbl. a. a. O.

[2]) Wulff, Skand. Arch. S. 321.

'Widersprüche' ohne innere, aus dem Ethos der Stelle abzuleitende Berechtigung vorkommen, wenn also der Dichter dem Zwange des Metrums erlegen ist. Deshalb braucht man auch den Begriff der 'schwebenden Betonung' nicht zu beanstanden, wenigstens nicht seinem Sinne nach. 'Schwebende Betonung' ist nichts anderes als die durchs Metrum geforderte besondere, ethische Accentuierung einer Versstelle, sofern sie vom grammatischen Accent abweicht.

Macht man sich einmal an Beispielen klar, wie sehr sich der grammatische Accent unter dem Einfluss des Ethischen ändert, wie die Stärke, Dauer, Tonhöhe, Artikulation, Gruppierung der Silben, Tempo, Klangfarbe im Allgemeinen, Eigentöne der Laute im besonderen wechseln können, wie sich das Melische wandelt, kurz wie sich manchmal das ganze Schallbild so zu sagen umkehrt, dann wird man dem Ethischen in der Poesie wohl mehr Beachtung schenken als jetzt. Bisher wird es, und auch nur in der Lehre von der Tonstärke, bloss als 'rhetorischer' Accent, bloss stillschweigend, wie ein unbequemer Gast, geduldet. Das Feld beherrscht der grammatische Bestandteil. An ihm orientiert sich der Metriker. Daher denn auch so papierne Theorien, wie die von der 'Taktumstellung'(!?), die Abneigung gegen die 'schwebende Betonung', unrichtige Skansion der 'silbenzählenden' Verse im Spätlateinischen, Romanischen und Frühneuhochdeutschen. Daher auch Wulffs Lehre von den guten und schlechten Rhythmizitätsklassen im französischen Verse.[1])

Selbstverständlich behält nach dem Gesagten die Beobachtung des grammatischen Accents auch für den Rhythmiker ihren Wert. Der grammatische Accent steht im einzelnen Falle als Silben-, Wort-, Phrasen-, Satzaccent fest und kann deshalb, wenigstens vom gebornen Franzosen, bei einiger Übung klar erkannt werden. Der ethische Faktor ist freier: er ist mit Evidenz viel schwerer zu bestimmen. Ihn festzustellen ist gerade das Metrum ein oft unentbehrliches Mittel: es fordert eine Silbe schwerer oder leichter, länger oder kürzer, höher oder tiefer u. s. w. zu nehmen als im grammatischen Accent. So kann man wohl sagen: aus der Vergleichung von Metrum und grammatischem Accent ergiebt sich — Stil- und Sprachgefühl und Beachtung des Inhalts vorausgesetzt — mit Sicherheit die

[1]) Skand. Arch. S. 307 ff.

richtige Vortragsweise einer Stelle. Die Vergleichung von Metrum und grammatischem Accent ist also ein wichtiges diagnostisches Hilfsmittel des Rhythmikers. Aber — das halte man fest — die Widersprüche, die man findet, sind nicht Fehler, sondern Hinweise des Dichters auf die von ihm gewünschte Betonung.

Leugnen will ich bei dieser Auffassung natürlich nicht, dass durch das Metrum gewisse Beschränkungen und Änderungen des Accents, auch des ethischen Bestandteils, nötig werden, die aus der Natur der Sprache und dem Ethos allein nicht folgen. Die strenge Alternation von Hebung und Senkung, die feste Zahl schwerer Silben im Vers, die Cäsur u. a. erklären sich nicht bloss aus dem Sprachstoff; sie sind Reflexe alter orchestisch-rhythmischer Verhältnisse. Bei Verbindung von Metrum und (ethisch accentuierter) Sprache ist daher eine Stilisierung der letzteren unausbleiblich. Die besondere Wirkung eines Verses lässt sich aus der Natur des ethischen Accents nicht rein ableiten. Der Rhythmus der Poesie ist und bleibt ein Produkt von Metrum und Accent. Ich leugne aber ganz entschieden, dass bei guten Versen (Racine, Goethe, Grillparzer u. s. w.) auch nur im geringsten Widersprüche fühlbar werden, und die Alternative 'Metrum oder Accent' gestellt werden kann. Die kleinen Änderungen, die das Metrum am ethischen Bestandteil des Accents vornehmen muss, um die spezifisch rhythmische Wirkung hervorzubringen, sind viel geringer als die Besonderheiten, welche z. B. den Accent der Resignation gegenüber dem der lebhaften Freude auszeichnen. Sie halten sich alle innerhalb der Möglichkeiten einer Art von Accentuierung, fallen also in keiner Weise auf. Das Metrum trifft unter dem, was innerhalb eines Ethos möglich ist, nur eine Auswahl, die als solche nun ihre eigne Wirkung tut.

Es ist die erste Aufgabe des Rhythmikers, die individuelle Schwere jeder Verssilbe festzustellen. Es handelt sich dabei lediglich um die rhythmische, die weder mit der accentuellen noch der metrischen identisch ist. Wie sie gefunden wird, ist oben angedeutet. Dabei gelten folgende Regeln:

1. Rhythmische Senkungen, die im grammatischen Accent Hebungen sind, wiegen schwerer als solche, die auch dort Senkungen sind.[1])

[1]) J. H. Voss, Zeitmessung 1802, S. 98. 130.

Athalie V. 1 sind *viens* und *-rer* schwerer als *son* oder *-ter-*.

2. Rhythmische Hebungen, die im grammatischen Accent Senkungen sind, wiegen leichter als solche, die dort als Hebungen stehen.

Am leichtesten sind danach Vershebungen mit tonlosem *-e* (*-e, -ent, -es* u. a.) z. B. *fameu-se*.

Aus diesen Regeln folgt, dass z. B. Stücke wie *je viens, fameuse* sehr schwere Senkungen mit verhältnismässig leichten Hebungen verbinden. Man hat den Eindruck, als ob hier die Senkung anschwelle und die zugehörige Hebung zu übersteigen drohe. Das Gewicht der Hebung und Senkung wird fast gleich: daher der Eindruck, die Hebung 'schwebe' über mehreren Silben (K. Lachmann).

Die Gewichtsunterschiede solcher 'metrisch gedrückter' oder 'metrisch gehobener' Sprachsilben lassen sich nach den Unterschieden im grammatischen Accent einigermassen abschätzen; doch kommt hier eben das Ethische stark zur Geltung. Regeln sind nicht zu geben. Man muss jeden Fall für sich behandeln und sich hüten, gleichlautende Stellen ohne weiteres gleich zu rhythmisieren. Stets entscheidet der Sinn und der Zusammenhang.

Die Gewichtsverhältnisse jedes einzelnen Verses müssen, streng genommen, genau ermittelt werden. Man tut es am besten, indem man sie in ein System graphischer Zeichen umsetzt. Etwa in folgender Weise. Senkungen werden mit liegenden Kreuzen, Hebungen mit Strichen oder, wenn sie schwaches *e* enthalten, mit dem antiken Kürzezeichen übertragen. Die Schweregrade werden durch besondere Formen der Zeichen bezw. durch Accente angegeben.

Wollte man für alle Grade rhythmischer Schwere Zeichen erfinden, würde man sehr viele gebrauchen und den Druck erschweren. Deshalb bezeichne ich in den Tabellen von rhythmischen Senkungen nur 1, von Hebungen nur 5 Arten:

Senkungen: = ×.

Hebungen: ⏑ (leichte), mit schwachem *e* (*re-venir*).
–
–̀
–́
–̋ (überschwere).

'Metrische Drückung oder Erhebung', die die rhythmische Senkung schwerer, bezw. die Hebung leichter macht, wird durch grösseres Kreuz bezw. einen Punkt unter den Hebungssymbolen ausgedrückt.

Genügen die Zeichen nicht, die feineren Gewichtsbeziehungen auszudrücken, so helfe man sich mit Punkten über den Symbolen.

Beispiele siehe unten in den Tabellen.

§ 15. Rhythmische Dauer.

Zu den wesentlichen Merkmalen des Rhythmus, also auch des poetischen, gehört zweitens eine gewisse Beschaffenheit und Abstufung der Elemente nach ihrer Dauer, in diesem Falle der Silben.[1]) Diese müssen in zeitlichen Verhältnissen stehen, welche wohlgefällig sind und dadurch dem rhythmischen Gesamteindruck dienen.

Man glaubt in der romanischen und germanischen Rhythmik der Mühe überhoben zu sein, die absolute und relative Zeitdauer der Silben im Verse zu beobachten. Denn jene sei ja 'silbenzählend (numerierend) oder alternierend', diese 'accentuierend'. Nur die antiken Rhythmen seien 'quantitierend', nur dort komme es also auf die Quantität an. Das ist ein grosser Irrtum. Er entspringt aus mangelhaftem Verständnis der Ausdrücke accentuierend, alternierend, quantitierend. Den Ausdruck 'silbenzählend' (numerierend) kann ich nach dem oben S. 19 Gesagten übergehen.

Jeder Vers hat ein bestimmtes Metrum. Dies zu kennen ist, wie der vorige Paragraph gezeigt hat, nötig, da davon der richtige Vortrag abhängt. Nun wechselt das Metrum mit der Dichtung. Die Klopstocksche Art, das Schema vorzudrucken, ist offenbar nicht die beste, zur Rhythmisierung anzuleiten. Es muss doch für den Leser ein Mittel geben, aus dem Text heraus, ohne weitere Hilfe als das rhythmische und sprachliche Gefühl das Metrum zu finden, ein Prinzip, nach welchem er sich bei dem Vortrag des Textes richten kann.

Solcher Prinzipien giebt es nun drei: das quantitierende, accentuierende, alternierende.

Das erste besagt: durch die Reihe der im Vortrag dehnbaren und nicht dehnbaren Silben[2]) wird die Folge der rhyth-

[1]) Jen. Hs. II, 101.

[2]) Sievers, Phon.[5] S. 257 ff.

mischen Zeiten (Längen und Kürzen)[1] angedeutet. Eine rhythmische Länge (μακρά) kann im Text nur auf eine dehnbare Sprachsilbe, eine rhythmische Kürze (βραχεῖα) nur auf eine undehnbare fallen. Aus der Folge der so bestimmten rhythmischen Zeiten aber tritt für das rhythmische Gefühl das Metrum ohne weiteres heraus. Das Bewusstsein der Dehnbarkeit und Undehnbarkeit ist natürlich mit dem Sprachgefühl unmittelbar gegeben.

Das andere lehrt: durch die Folge der grammatisch-accentuellen Hebungen eines Textes ist die Reihe der rhythmischen Hebungen angedeutet. Eine rhythmische Hebung muss i. A. auf eine (wenn auch vielleicht geringe) grammatisch-accentuelle fallen; jedenfalls darf das grammatische Gewicht der Silben im Vers nicht ohne Weiteres umgekehrt werden. Aus der Folge der rhythmischen Hebungen und der mit ihnen sogleich gegebenen Senkungen tritt dann für das rhythmische und sprachliche Gefühl das Metrum des Verses wie von selbst heraus.

Endlich: die Alternationsregel giebt unmittelbar die Lage und die Silbenzahl der rhythmischen Hebungen und Senkungen an. Der Vortragende kann im Anschluss daran aus seinem rhythmischen und sprachlichen Gefühl das Metrum finden und den Vers richtig verstehen.

Diese drei Prinzipien sind also nichts anderes als Anweisungen, aus dem Text heraus das richtige Metrum zu finden; sie vergleichen sich mit dem Prinzip der Taktstriche in der modernen Musik. Selbstverständlich sind sie nicht willkürlich gewählt. Offenbar ist schon bei der ersten Ausbildung einer Verspoesie in jeder Sprache das metrische Schema, und zwar ohne theoretische Spekulation, rein aus dem Sprachgefühl heraus, an die Eigenschaft der Sprache angeheftet worden, die dem naiven Ohr am meisten auffiel.

Im Altgriechischen ist gewis der Gegensatz langer und kurzer Vokale, dehnbarer und undehnbarer Silben besonders hervorgetreten. Auch manche moderne deutsche Mundarten,[2] z. B. das Schwäbische, haben viel Überdehnungen, namentlich im ethisch gefärbten Accent. Nicht als ob es sich im Griechischen nur um eine Länge und eine Kürze der Sprachsilben[3] gehandelt

[1] Jen. Hs. II, 134.
[2] Vgl. auch Storm, Phon. Stud. II, 141.
[3] Vgl. dazu Sievers Phon.[5] S. 257 f.

hätte. Das Griechische hatte Längen (ώ), Überlängen (ῶ) und in leichten Silben (z. B. τώ) gewis auch Halblängen, Kürzen und wohl auch Überkürzen. Es handelte sich nur darum, dass ein sehr ohrenfälliger Unterschied beider Gattungen von Vokalen bestand, den die Metrik für ihre Zwecke benutzen konnte. An jenen Gegensatz in der accentuellen Vokalquantität und an den der dehnbaren und undehnbaren Silben überhaupt lehnte sie den rhythmischen Gegensatz von – und ⏑ an. Denn man beachte wohl: jene antike Regel über das Verhältnis von – : ⏑ = 2 : 1 ist keine sprachliche, sondern eine rein rhythmische.

Sie gilt — das sei gleich hinzugefügt — mit voller Strenge auch nicht für Rhythmen jeder Art. Denn sie hat ihren Grund in gewissen Zeitteilungen des orchestischen Rhythmus und erstreckt sich auf Rhythmen anderer Art nur, so weit diese das Prinzip der orchestisch-rhythmischen Zeitteilung übernommen haben. D. h. sie gilt ausser für rein orchestische Rhythmen nur noch für solche 'Mischrhythmen', welche ihre Zeiten streng auf eine Masszeit beziehen, daher wirklich mensuriert sind. Also nicht für reine Sprechverse[1]) (d. h. Verse für Rezitation und Deklamation). Diese sind nie mensuriert, weder in neuer noch alter Zeit. Das ist einfach im Wesen der Art begründet.

Freilich giebt es auch in der Sprechpoesie — moderner und antiker — Iamben und Spondeen. Aber die Proportionen – : ⏑ = 2 : 1, – : – = 1 : 1 werden in solchen Versen, modernen wie antiken, grundsätzlich nur — und zwar in sehr verschiedenen Graden — annähernd eingehalten. Strenges Einhalten würde geradezu ein Fehler sein.[2]) Die verschiedenen Stilarten verhalten sich im Grade der Annäherung verschieden, gerade so, wie unsere Noten (𝅝 𝅗𝅥 ♩ ♪ u. s. w.) für Tanzmusik und Seccorezitativ ganz verschieden bewertet werden müssen.

Auch die Werte – und ⏑ darf man für antike Sprechverse nicht urgieren. Durch die Messung nach – und ⏑, durch die papiernen Morenberechnungen alter und neuer Metriker lasse man sich nicht über die Tatsache täuschen, dass Sprechverssilben, die der Metriker schlechtweg mit – oder ⏑ symbolisiert, in Wirklichkeit sehr verschieden lang sind: dass es mit andern Worten in

[1]) Auch nicht für einige Arten von Vokalmusik, die aber fürs Griechische wohl nicht in Frage kommen.

[2]) Vgl. Melodik § 5 Nr. 2.

demselben antiken Sprechverse rhythmische Längen, Halblängen und Überlängen, rhythmische Kürzen und Überkürzen giebt oder geben kann.[1]) Die Längen bezw. Kürzen eines antiken Sprechverses sind also sehr verschieden lang bezw. kurz. Es verhält sich dort, prinzipiell wenigstens, nicht anders als im modernen Verse. Die Untersuchungen, welche man über die Prosodie des lateinischen, besonders altlateinischen Verses angestellt hat, liefern unmittelbare Beweise genug.

Im Germanischen existiert der Gegensatz der Vokalquantitäten natürlich auch. Aber zur Zeit, in der das accentuierende Versprinzip aufkam, trat er offenbar an Auffälligkeit hinter dem Unterschied von Schwer und Leicht zurück. So ist es noch heute. Niemand wird behaupten, der Charakter der nhd. Kunstsprache werde durch den Kontrast langer und kurzer Vokale, dehnbarer und undehnbarer Silben bestimmt. Es entscheidet vielmehr der Gegensatz schwerer und leichter Silben, der sehr bedeutend ist.[2]) Die Accentlehre muss eine lange Reihe von Schweregraden unterscheiden. Deshalb lag es nahe, eben die Gewichtsunterschiede zur Ausprägung des Metrums zu verwenden.

Im Französischen treten nun weder die Unterschiede der Vokalquantität und Dehnbarkeit der Silben, noch die der Silbenschwere auffällig hervor.[3]) So wenig, dass man selbst heut zu Tage, in der Zeit der ausgebildeten Phonetik, über diese Dinge noch nicht einig ist. Man liest in den Handbüchern die widersprechendsten Angaben. Dagegen drängt sich dem Hörer die Neigung der Sprache auf, accentuelle Hebungen und Senkungen einsilbig zu halten und abwechseln zu lassen. Alternation der Silben, auch auf Kosten des grammatischen Wortaccents, das ist das Auffälligste an dem Vortrag französischer Prosa. Sie kann viel leichter und weniger auffällig als im Deutschen durchgeführt werden, weil die Silben des Französischen aus sprachhistorischen Gründen in der Schwere viel weniger differieren. Darum begreift man unschwer, wie gerade die französische Verskunst zur Alternationsregel gekommen ist.

In jenen drei Prinzipien liegt demnach nicht mehr, als ein Hinweis auf die hervorstechendste Eigenschaft der betreffenden

---

[1]) Vgl. Melodik § 5.
[2]) Storm, Phon. Stud. II, 139.
[3]) Storm ebd. 150.

Sprache. Es sollen den Sprachen keineswegs die andern abgesprochen werden. So wenig wie den θέσεις der antiken Verse die Schwere fehlte, mochte sie auch die antike Theorie nicht berücksichtigen, so wenig fehlt den modernen Hebungen und Senkungen die Quantität.

Für die Metrik ist diese Auffassung, verbunden mit dem, was oben S. 291 ff., 311 über die Begriffe 'musikalischer' und 'exspiratorischer' Accent gesagt worden ist, nicht ohne Bedeutung. Man erlaube mir eine kurze Abschweifung.

Die griechischen Verse sind 'quantitierend' heisst: das Metrum schliesst sich in ihnen mit seinen r h y t h m i s c h e n Längen, Kürzen und *κοιναὶ* an den besonders fühlbaren Gegensatz der s p r a c h l i c h e n Längen und Kürzen, überhaupt der dehnbaren und undehnbaren Silben an.[1])

Dass die Eigenschaft des Griechischen, quantitierender Metra fähig zu sein, eine Folge seines 'musikalischen' Accents sei, wie man oft liest, bezweifle ich. Der Begriff 'musikalischer' Accent ist überhaupt unklar. Das Deutsche z. B. hat Dialekte teils mit geringem, teils mit reichem Melos; im Affekt und Stimmung steigert sich das Melische ganz bedeutend. Und die Wortgipfel liegen auch, je nach dem Intonationssystem, höher (norddeutsch) oder tiefer (süddeutsch, auch i. A. Leipzig und Halle) als die 'unbetonten' und 'nebentonigen' Silben. Dennoch behauptet niemand, dass in deutschen Dialekten mit reichem Sprachmelos eben des Melos wegen der Gegensatz der Silbenquantitäten fühlbarer würde; nirgends hat sich in einer deutschen Dialektpoesie das Bedürfnis nach dem quantitierenden Prinzip geltend gemacht. Vorbedingung der quantitierenden Technik ist vielmehr 1. eine — vom Standpunkt des Norddeutschen gesagt — relative Ausgleichung der Silbenschwere (wie etwa im Französischen), die sorgsamere Artikulation und volleres Tönen jeder Sprachsilbe gewährleistet; 2. als Korrelat dazu scharfe Silbentrennung (nicht so verwaschene Silbengrenzen wie im Norddeutschen); 3. Unterschiede auffälligster Art in der Quantität und Dehnbarkeit der Silben; 4. Neigung zur Silbenüberdehnung. Das Sprachmelos braucht im Griechischen nicht reicher gewesen zu sein als im Mecklenburgischen Platt oder im Französischen.

[1]) Man unterscheide genau rhythmische und sprachliche Quantität. Melodik § 5. Jen. Hs. II, S. 134.

Auch wir haben übrigens auffällige Überdehnungen, z. B. im Schwäbischen.[1]) Aber die Gewichtsnivellierung und reiche Quantitätenskala fehlt, und gerade jene ist ein wichtiger Faktor. Andererseits haben wir eine gewisse Gewichtsnivellierung in Schweizer Dialekten und solchen, die auf altem slavischen Boden entstanden sind (Deutsch-Böhmen). Aber dort fehlt die reiche und hervorstechende Skala der Quantitäten und Überdehnungen. Deshalb findet sich im Deutschen neben dem accentuierenden Prinzip bloss das alternierende[2]) entwickelt, letzteres auch nur zeitweise.

Bezieht sich der Ausdruck 'quantitierend' bloss auf die ohrenfälligste Eigenschaft des griechischen Accents, dann folgt weiter: auch die Schwereverhältnisse der griechischen Silben müssen rhythmisch beachtet und verwendet worden sein. Denn, wie oben gezeigt, Widersprüche zwischen Metrum und Sprachaccent giebt es in keiner guten Poesie. Wo solche vorhanden zu sein scheinen, lösen sie sich durch Berücksichtigung des Ethos. Widersprüche giebt es nur zwischen Metrum und grammatischem Accent.

Für das Griechische der klassischen Zeit ist, so viel mir bekannt, über das Verhältnis von Accent und Metrum nichts von Belang ermittelt worden.[3]) Doch würde eine genauere Untersuchung vielleicht doch noch lohnen. Immerhin scheint so viel aus dem Mangel an auffälligen Tatsachen hervorzugehen, dass weder für 'Vernachlässigung' noch 'Beobachtung' des grammatischen Sprachaccents bestimmte Regeln existieren, dass also die Schwereverhältnisse der griechischen Silben wenig deutlich waren, ähnlich, wie es die Quantitätsverhältnisse des modernen Französisch auch nicht sind.

Anders in der zweiten antiken Sprache, deren Poesie ebenfalls quantitierend ist, der Lateinischen.

Dass in der lateinischen Poesie der 'Wortaccent' eine Rolle spielt, ist allgemein anerkannt. Man hat darin etwas besonders Merkwürdiges, einen Abfall vom 'quantitierenden Prinzip',[4]) eine Annäherung an das 'accentuierende' erblickt. Mit Unrecht. Denn

[1]) Sievers, Metr. Stud. I, S. 66.

[2]) Vgl. oben S. 161.

[3]) Vgl. Christ S. 56.

[4]) Ich selbst habe es Forsch. z. rom. Phil. S. 541 noch getan und nehme diese Ansicht als falsch zurück.

wenn die lateinischen Verse quantitierend sind, so heisst das nur: ihr Metrum, nach antiker Lehre also die Folge der rhythmischen Längen, Kürzen und Ancipites, schliesst sich an die Skala der sprachlichen Quantitäten und Silbendehnungen an, weil diese das am meisten hervorstechende, also metrisch brauchbarste Merkmal des Sprachaccents war. Dass daneben alle andern Eigenschaften des Accents rhythmisch ausgebeutet wurden, um so mehr, je mehr sie fühlbar waren, ist selbstverständlich und kein Kompromiss mit der accentuierenden Technik. Es ist eben so wenig ein Abfall vom accentuierenden Prinzip, wenn das Deutsche die Quantitätsverhältnisse seines Accents berücksichtigt, wie das z. B. in den altgermanischen und altdeutschen Regeln der Auflösung (rhythmisch ⏑́⏑ = sprachlich ⏑́×) und Zusammenziehung (rhythmisch ⏗́ = sprachlich –́) geschieht.

Man darf also nicht glauben, wie schon oben gesagt, die Begriffe 'quantitierend' oder 'accentuierend' sollten den Accent der betreffenden Sprache ausreichend charakterisieren. Ihre Bedeutung ist in erster Linie metrisch. Jene Ausdrücke gehen nur auf die Beziehung von Metrum und Sprache. Das Wesen des Accents ist ein Problem für sich, allerdings eins, für welches gerade die Verspoesie die allerwichtigsten Aufschlüsse giebt.

Wie viel Aufschluss man aus statistischer Behandlung der Verspoesie erhält, hängt natürlich wieder von dem Accent der Sprache ab. Weil sich der sog. 'exspiratorische Accent', richtiger die accentuellen Gewichtsverhältnisse[1]) im lateinischen Verse offenbar mehr geltend machen als im griechischen der klassischen Zeit, so wird mit Recht geschlossen, dass in diesem Punkte der lateinische Sprachaccent vom griechischen verschieden war. Auch die Quantitätsverhältnisse des Lateins sind etwas andere. Griechische und lateinische Sprache haben also nur gemeinsam, dass in ihnen die Quantitätsverhältnisse der Silben zur Ausprägung des Metrums das geeignetste, wirksamste Mittel waren. Im übrigen waren ihre accentuellen Merkmale verschieden, hier mehr, hier weniger. Welche im einzelnen diese Merkmale gewesen sind, in welchem Grade sie vorhanden waren, ist eine Sache für sich; darüber kann a priori aus Begriffen wie 'musikalischer' oder 'exspiratorischer' Charakter des Accents nichts abgeleitet werden. Hier muss die statistische Bearbeitung der Dichtertexte einsetzen,

[1]) Vgl. oben S. 294.

die gerade im Lateinischen bereits so ausgezeichnete Ergebnisse gehabt hat.

Dass nun im Lateinischen die Schwere der Silben und die Abstufung der Schwere den Eindruck des Accents nicht unerheblich mit bestimmt haben, folgt aus gewissen Beobachtungen der Latinisten. Man hat schon lange erkannt, dass sowohl im Hexameter wie im Senar, auch im Saturnier (wenn man ihn quantitierend auffasst) an gewissen Stellen der 'Wortaccent' beobachtet werde,[1]) d. h. die grammatisch-accentuelle Hebung mit der rhythmischen zusammenfalle.

Fruchtbarer als die Methode, die Übereinstimmung beider Arten von Hebungen festzustellen, wäre vielleicht die, die Widersprüche zu ermitteln und den Gründen derselben nachzuspüren, d. h. zu fragen: ob nicht das Ethos der Verse bezw. Versgattung zur Erklärung der metrischen Drückungen und Erhebungen herangezogen werden könne, und in wie fern solche 'Accentverletzungen' zugleich dem Versrhythmus und seinen feineren Nuancierungen dienen. 'Accentverletzungen', die sich analog dem französischen *vòulez-vóus* oder dem althochdeutschen *sáh inàn* (= sah ihn) hinreichend aus dem grammatischen Satzaccent erklären, müssen natürlich ausser betracht bleiben.

Man wird dabei folgendes erwägen. Wird eine accentuell schwere ('hochbetonte') Silbe metrisch gedrückt, so entsteht immer eine rhythmische Senkung, die voller (länger und schwerer) ist als ceteris paribus eine mit unbetonter Sprachsilbe. Wird eine accentuelle Senkung metrisch gehoben, so entsteht eine relativ magere (kurze und leichte) Hebung. Metrische Drückung ist deshalb ein gutes Mittel rhythmische Hemmungen zu erzeugen, d. h. den Vers zu verlangsamen. Rhythmische Erhebung entsprechend ein solches, den Rhythmus zu beschleunigen.

Wenn also in lateinischen Versen metrische Drückung nur oder vorzugsweise an d e n Stellen vorkommt, die aus rhythmischen Gründen ein ritardando, eine Verlangsamung vertragen oder fordern, umgekehrt metrische Erhebung an Stellen, die ein accelerando lieben,[2]) so ist das ein sicheres Zeichen dafür, dass der lateinische Dichter in seinen quantitierenden Versen auch die Silbenschwere deutlich gefühlt und ihr Rechnung getragen hat.

---

[1]) Christ, Metrik² S. 58 ff.

[2]) Ich würde hierbei zunächst an die Nebenhebungen der mageren Bünde denken. Vgl. Melodik § 7.

Das ist nun offenbar geschehen.

Es giebt doch zu denken, wenn in den Tabellen J. Schlichers[1]) die *conflicts of accent and ictus* bei den römischen Dichtern der Kaiserzeit an gewissen Stellen der iambischen und trochäischen Dimeter besonders zahlreich auftreten. Im iambischen Dimeter (S. 5 f.) sind es die ersten Senkungen der Dipodien und die letzte Senkung des Verses. Also

⏓̇ – ⏑ –   ⏑̇ – ⏑̇ –.

Bei den mittelalterlichen Dichtern ändert sich die Sache. Im trochäischen Tetrameter (S. 9 f.) sind es die Senkungen

– ⏑̇ – ⏑̇   – ⏑ ⏑ | – ⏑̇ – ⏑̇   – ⏑̇ –

also die Schlussenkung der ersten und dritten Dipodie, dann die erste Senkung jedes Dimeters und die Schlusssenkung des ganzen Verses.

Das heisst doch wohl: die äusseren Senkungen der Dipodien sind anceps, verlaufen also oft langsamer als die inneren, offenbar der rhythmischen Gliederung wegen. Der Versschluss[2]) liebt, ebenfalls aus rhythmischen Gründen, ein kleines ritardando. Ebenso setzt der Vers gern voll und kräftig ein,[2]) ist daher auch im Anfang einer Verlangsamung geneigt. Ein Mittel solche ritardandi herzustellen, ist die 'versetzte' Betonung. Kein Wunder, dass sie sich gerade an diesen Stellen mit Vorliebe findet. Demnach beweisen die von Schlicher statistisch dargelegten Tatsachen durchaus nicht, wie man denken könnte, dass jene lateinischen Dichter die Silbenschwere vernachlässigt haben. Im Gegenteil, die Dichter haben sie deutlich gefühlt und deshalb rhythmisch fein verwendet.

Ganz ähnliche metrische Drückungen des Wortaccents finden sich in den altrömischen Versen.

Die alten Dramatiker halten die inneren Senkungen iambischer und trochäischer Dipodien frei von accentuell betonten Längen, doch wurden 'unbedenklich die Spondeen und spondeischen Ausgänge im zweiten Iambus der iambischen Dipodie und in der entsprechenden Stelle der trochäischen Verse überall so zugelassen, dass eine [accentuell] tonlose Länge[3]) in

[1]) The Origin of rhythmical verse in late latin. Berlin 1902.

[2]) Rhythm. § 26.

[3]) Waren es Halblängen?

diese Senkung und eine vom Hochton getroffene Länge in die Hebung kam, z. B.

Quo páctō púgno prǽfrēgísti brácchiúm'.[1])

Dieselbe metrische Drückung findet sich in der ersten Senkung der Hinterreihe des trochäischen Septenars

Égo pol ístum pórtitórem | prívābṓ portórió

und in der ersten Senkung des zweiten Hauptbundes des Senars

beátus vídĕor : súbdūxí rătĭúnculám,[2])

ausserdem überall in den Aussensenkungen iambischer und trochäischer Dipodien, die ja anceps waren.

Ferner im Anfang der trochäischen Langverse

cṓgnātṓs, ădfínĭtátem, amícos fáctis núptiis.

Auch in der zweiten Senkung iambischer Langverse

nam lénōnés ex gaúdió | credo ésse prṓcreátos.

Diese Drückungen sind nicht anders zu erklären als die oben besprochenen. Es sind keine Fehler oder Härten, sondern Feinheiten, die ihren Grund im Versrhythmus haben.

Diese metrische Drückung ist durchaus nicht auf das Lateinische beschränkt. Wir haben sie im Deutschen sehr oft.[3])

---

[1]) R. Klotz, Grundzüge altröm. Metrik. Leipzig 1890. S. 321.

[2]) Ebd. S. 325.

[3]) Manche vielbesprochene Tatsache der antiken Metrik würde ihr Sonderbares verlieren, wenn man mehr auf die Gewohnheiten anderer Verstechniken achtete. Ich habe in meiner Arbeit 'Zur Metrik Otfrids v. Weissenburg, Philolog. Studien, Festgabe für E. Sievers, Halle, Niemeyer 1896, S. 196' manche Parallele gezogen, ohne freilich mit diesen Hinweisen Beachtung zu finden. Zu dem, was ich dort gesagt habe, füge ich noch einiges hinzu. Zum latein. Iambenkürzungsgesetz vgl. die Form der altgermanischen und althochdeutschen 'Auflösung' (rhythmisch ⏑́ ⏑ = sprachlich ⏑́ × d. h. kurze + indifferente Silbe). Die Betrachtung der Erscheinung vom griechischen Standpunkte aus fördert die Erkenntnis schwerlich. Ich glaube nicht, dass eine Verkürzung der — offenbar wie im ahd. — halblangen (vgl. oben S. 318) Endungen stattgefunden hat, eben so wenig wie ich an eine *productio metrica* glaube. Auch die Jen. Hs. II, S. 105 ff. theoretisch entwickelte, in diesem Buch oben S. 119 ff., unten § 31 praktisch angewendete Lehre von der Mischung der Rhythmusarten dürfte sich in griechischer und römischer Metrik als nützlich erweisen, wo es sich um Auflösung strophischer Gebilde oder Entwicklung von Sprechversen handelt. Dabei wären meine Bemerkungen Melodik § 15

Dass solche metrische Drückung (schwebende Betonung) in der Eingangssenkung 'iambischer' (×´ ... ×´) Verse von Alters her beliebt ist, weiss ein jeder. Z. B. Goethes Zueignung V. 33 *kennst dú mich nícht*; Mignon V. 1 *kennst dú das Lánd.*[1]) Im Anfang des zweiten Hauptbundes des 'fünffüssigen Iambus', z. B. Zueignung V. 9 *und wíe ich stíeg, zog vón dem Flúss der Wíesen.* Diese Fälle würden denen der Lateiner entsprechen, wo die Drückung in die 'Aussensenkung einer iambischen Dipodie' fällt.

Aber auch für die erste Senkung 'trochäischer' Verse (´× ... ´×) haben wir ein sicheres Beispiel. Sydow[2]) wundert sich, dass Burkart von Hohenfels, ein mhd. Lyriker, 'Tonversetzung' ausserordentlich oft in trochäischen Versen[3]) von der ersten Senkung zur zweiten Hebung verwendet. Z. B. *ír wîsheít mich úberwíndet.*[4]) An andern Stellen geschieht es selten. Diese Gewohnheit bedeutet nichts anderes als ein Streben, den Vers volltönend anzufangen. Und liest man Dichter des 16. Jhs., die nicht das 'accentuierende', sondern das 'alternierende' Prinzip haben, dann findet man sehr oft Worte wie *Kriegsmánn, Zúnftmeistér* am Ende. So z. B. bei Pamphilus Gengenbach,[5]) der mir gerade vorliegt. Vgl. auch oben S. 156 H. Sachs.

Die Verlangsamung des Versschlusses durch metrische Drückung finden wir durchgeführt bei Babrius.[6]) Der Hink-

(Brechung) und § 12 (Einschnitte) sowie die in diesem Buche unten entsprechenden §§ zu vergleichen. Die Lehre von den 'Cäsuren' und 'Nebencäsuren' dürfte daraus manche Bereicherung erfahren. Für die Lösung des so schwierigen Saturnierproblems fallen die neuen Arbeiten von Sievers über Versmelodik sehr ins Gewicht. Mir klingen accentuierende Saturnier nicht gut, sie haben etwas Trockenes, Unmelodisches, was vermutlich darauf zurückzuführen ist, dass durch accentuierenden Vortrag die Versmelodie zerstört wird. Manche Schwierigkeiten der quantitierenden Auffassung lassen sich vielleicht heben, wenn man berücksichtigt, was Philol. Stud. a. a. O. mitgeteilt wird. Doch kann ich mir in dieser schwierigen Sache kein Urteil erlauben und möchte weder für die eine noch die andere Auffassung eintreten.

[1]) Melodik § 6 und 16.

[2]) Vgl. oben S. 142.

[3]) Falls man sie anerkennt. Er selbst liest an diesen Stellen, als Gegner der 'schwebenden' Betonung, einfach nach dem grammatischen Accent und zerstört dadurch den Vers. S. oben S. 150.

[4]) A. a. O. S. 46.

[5]) Hrsg. v. Goedeke.

[6]) W. Christ, Metrik der Griechen u. Römer². Leipzig, Teubner 1879.

jambus des Hipponax ist hier wenigstens zu erwähnen; dessen Rhythmus scheint mir von M. Ficus[1]) richtig bestimmt zu sein. —

Doch ich komme wieder zur Sache.

Die drei Begriffe 'quantitierend, accentuierend, alternierend' bezeichnen jeder, wie wir gesehen, nicht mehr als ein ganz bestimmtes Verhältnis des Sprachaccents zum Metrum. Sie sollen nicht das rhythmische Wesen der Verse erschöpfend beschreiben.

Deshalb bleibt der Rhythmiker weder in germanischen noch romanischen Versen der Frage nach dem Wert und den Verhältnissen rhythmischer Dauer überhoben. Die Frage: welche Länge haben die Silben und wie verhalten sich die Quantitäten der Hebungen und Senkungen zu einander? ist für ihn in modernen Versen eben so wichtig wie in antiken.[2]) Denn neben den Abstufungen der Schwere kommen als zweites wesentliches Merkmal jeder rhythmischen Gliederung die der Dauer in betracht.

Auch die rhythmische Dauer einer Silbe ergiebt sich wie die Schwere, aus der accentuellen und metrischen. Und bei der accentuellen sind wie in § 14 grammatische und ethische Quantität zu unterscheiden.

Über die grammatisch-accentuelle Quantität der französischen Silben sind wir besser unterrichtet als über ihre Schwere. Was P. Passy, Sons du français[15] 1899, S. 61 ff. sagt, scheint das Wesentliche zu treffen. Dennoch bleibt im einzelnen vieles dunkel. Die Angaben des Sachs-Villatte widersprechen denen Passys oft. Ein sicheres Fundament fehlt also dem Rhythmiker auch in diesem Kapitel vollständig, um so mehr als die ethische Silbenquantität noch gar nicht untersucht worden ist.

Immerhin kann man wenigstens über die rhythmische Quantität der Verssilben im Alexandriner so viel aussagen, dass Hebungen und Senkungen prinzipiell gleich sind. Der Alexandriner der beiden Dichtungen, die hier zergliedert werden sollen, trägt spondeischen Grundcharakter. Das Schema der Quantitäten würde also sein:

---

[1]) Über den Bau des griech. Choliambus u. s. w. [in: Theorie der musischen Künste d. Hellenen von A. Rossbach und R. Westphal[3]. Bd. III, 2. S. 808—848.].

[2]) Auf die Bedeutung der Quantität in modernen Versen hat mich mein Kollege Bremer nachdrücklich hingewiesen. Ich danke ihm an dieser Stelle für seine wichtigen Hinweise.

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (♩).

Ich habe mich bei einer französischen Aufführung des Tartufe in Halle (Coquelin aîné mit seiner Truppe) kürzlich wieder von diesem Gang des klassischen Alexandriners überzeugt.

Wenn im Sprachaccent (grammatischen und ethischen) die (ungefähre) Zeitgleichheit der Silben nicht schon gegeben ist, wird sie an solchen Stellen durchs Metrum hergestellt: Vokaldehnung, Konsonantendehnung, Verlängerung des gehauchten Vokalabsatzes, kleine Pausen dienen diesem Zwecke. Nicht wenig trägt zur Herstellung des spondeischen Charakters auch bei, dass so oft accentuelle Hebungen 'metrisch' in die Senkung 'gedrückt', accentuelle Senkungen (z. B. *-e* Silben!) zu rhythmischen Hebungen 'erhoben' werden. Dies fördert die Ausgleichung der Quantitäten sehr.

Auf jeden Fall muss man dem klassischen Alexandriner einen iambisch-trochäischen Rhythmus (♪ ♩ ♪ ♩ . . .) abstreiten.

Selbstverständlich kann hier nur von einem spondeischen (♩ ♩) Grundcharakter des Metrums geredet werden. Das spondeische Verhältnis 1 : 1 ist nicht so streng durchgeführt, wie etwa beim Marsch. Längen, Überlängen und Halblängen mischen sich. Immerhin fühlt man es doch mindestens ebenso deutlich wie in einem Liede gleichen Tempos und verwanten Stilcharakters (mehr erzählenden Inhalts). Die streng mensurierte und taktmässige Notierung eines Liedes darf den Abstand desselben vom Vers nicht zu gross erscheinen lassen.[1]) Denn die Interpretation der Notenzeichen ist nicht für jeden Fall dieselbe. Sie hängt von Rhythmusart und Stil der Komposition ab.

Von dem spondeischen Verhältnis wird zuweilen merklich abgewichen.

Erstens: Schwere Hebungen werden, so viel ich bemerke, meist etwas länger genommen als eine nicht 'gedrückte' darauf folgende Senkung und auch als die leichteren Hebungen. So erklärt sich der Eindruck, dass in vielen Versen schneller über leichtere Hebungen und die herumliegenden Silben hinweggeglitten wird.

Doch stören solche kleinen Zeitzugaben (bei leichteren Hebungen Verminderungen) den Gesamteindruck nicht. Er bleibt

[1]) Jen. Hs. II, S. 107.

spondeisch. Diese Schattierungen des Grundverhältnisses sind also nach Jen. Hs. II, S. 108, Nr. 5 zu beurteilen.

Zweitens: In Fällen wie *la fameuse journée* ist die Hebung rhythmisch kürzer als die Senkung. Es entsteht also die Folge ♪ ♩, und zwar *fameu-* etwas länger als *-se jour-*. Man hat das Gefühl, als wenn die Gesamtzeit der Silben (♩ ♪) bleibe, nur die Verteilung geändert sei (♪ ♩.).

Drittens: 'Metrisch gedrückte accentuelle Hebungen' haben nicht nur die Neigung, das Mass der Schwere, welches durchschnittlich der Senkung zukommt, zu überschreiten, sondern auch das Mass der Dauer. Namentlich wenn sie accentuell lang oder halblang sind. Sie hemmen dadurch den Lauf des Verses etwas. Infolge dessen sind sie ein vortreffliches Mittel, gliedernde Einschnitte zu markieren. Vgl. unten.

Viertens: Vor der Cäsur und auf dem Reim werden Silben von den Schauspielern oft auf das Mass von 2—3 Binnensilben gedehnt. Der Schauspieler eilt zum Ende des Halbverses und verweilt darauf. Eine kleine schattierende Dehnung an diesen Stellen, gewissermassen eine Fermate, ist meist nötig. Doch kann der Bau des Verses Dehnung oder Pause für den Rhythmus[1]) geradezu fordern: dann hat man es nicht mit 'schattierender', sondern mit rhythmischer Überlänge oder rhythmischer Pause zu tun. Jene Zeit wird dann zum Metrum gerechnet. Die Geschichte des Alexandriners bietet für diese Möglichkeit Raum: wie weit sie zutrifft, wie weit man es nur mit einer Manier des Schauspielers zu tun hat, muss im einzelnen Fall festgestellt werden. Vgl. unten § 30.

Neben der schriftlichen Symbolisierung der rhythmischen Schwere durch × ◡ – ist nach dem Gesagten die der rhythmischen Quantität eigentlich unerlässlich. Indes fühle ich mich als Nicht-Franzose gerade hier nicht so sicher, wie ich es sein müsste, um einigermassen wahrscheinliches zu liefern. Ich unterlasse also bei der Symbolisierung, die rhythmischen Zeitwerte zu notieren. Aber wie gesagt, prinzipiell nötig wäre es. Möchten diese Dinge bald von französischer Seite her, aus dem nationalen Sprach- und Rhythmusgefühl heraus untersucht werden. Für

[1]) Vgl. Saran, Melodik.

Goethes 'Zueignung' habe ich die Quantitäten bestimmt. An der Rhythmisierung dieses Gedichtes (Melodik § 2) möge man erkennen, wie ich mir solche Aufzeichnung denke.

§ 16. Rhythmische Zusammenfassung.

Drittes wesentliches Merkmal des Rhythmus ist, dass die nach Schwere und Dauer in bestimmter Weise abgestuften Elemente — im Vers die Silben — zu Gruppen zusammengefasst werden. Dabei können auch Silbengruppen wieder in neue, zusammengesetzte, höhere Verbindungen eingehen. So entsteht ein System, dass sich meist in mehreren Ordnungen über den einzelnen Silben aufbaut.

In der strophischen Liederkomposition, ebenso natürlich in der Strophik der Verspoesie, finden sich sehr hoch aufsteigende Systeme. Man vergleiche die von mir Jen. Hs. II, S. 113 ff. und Melodik § 2 mitgeteilten Proben. In unserem Falle steigen sie nicht so hoch, mögen auch die Verse zu Laissen oder paarweise zu Couplets zusammentreten.

Es ist nun die Aufgabe des Rhythmikers, diese Systeme Vers für Vers nachzuweisen und die Grundsätze ihres Baues zu ermitteln.

Die Systeme höchster Ordnung sind in Karlsreise und Athalie Laisse bezw. Couplet. Die nächst niederen die Verse selbst. Über deren Umfang kann des Endreims wegen nie Zweifel bestehen.

Jeder Vers zerfällt durch die 'Cäsur'[1]) ohne weiteres in zwei rhythmische Stücke. Auch sie sind stets gegeben, da die Cäsurregel unverbrüchlich gilt. Diese Stücke heissen Halbverse. Der rhythmischen Bedeutung nach ist der Vers als Ganzes eine Kette (oder Periode),[2]) jeder Halbvers eine Reihe.[3]) Die 'Cäsur', d. h. der erforderliche Einschnitt im Text, ist eine Lanke.[4])

Soweit liegt das rhythmische Gruppensystem klar zu Tage. Schon die altnationale Verslehre hat es erkannt. Die Schwierigkeiten beginnen, sobald man tiefer eindringen will.

[1]) Über diesen Begriff vgl. Melodik § 10.
[2]) Jen. Hs. Rh., § 16.
[3]) Ebd. § 14.
[4]) Ebd. § 20.

Wir zergliedern den Anfang der Athalie.

Oui, je viens dans son temple | adorer l'Éternel.

Adorer und *l'Éternel* treten leicht auseinander. Aber der erste Halbvers? Gliedert er sich *Oui je viens dans son temple* oder *oui, je viens dans son temple* oder *oui, je viens dans son temple?* Ich höre die letzte Art. *Dans son temple* ist mittelst Inversion vom zweiten Halbvers, zu dem es syntaktisch gehört, abgetrennt. Es löst sich aber auch von *je viens* durch eine merkliche Pause los. *Oui* dagegen ist nur eine besonders schwere Senkung, die deutlich zu *je viens* hinstrebt. Ihrer rhythmischen Natur nach vergleicht sie sich den besonders langen Auftakten älterer Kompositionen, die gerne schwer (und daher oft melismatisch) einsetzen.[1])

je viens, selon l'usage | antique et solennel

selon l'usage löst sich deutlich von *je viens* ab.

célébrer avec vous | la fameuse journée.

Die Zerlegung des zweiten Halbverses bereitet Schwierigkeiten. Er scheint gar nicht gegliedert. Aber doch nur auf dem Papier. In Wirklichkeit zerfällt er für das Ohr deutlich in die zwei Stücke *la fameu-se journée.* Die Trennung beider Teile (rhythmisch: Bünde)[2]) ist nicht so deutlich, wie in Vers 1a, 2a, 2b, aber dennoch dem Ohre ganz vernehmlich. Der Einschnitt liegt also hier mitten im Wort: zwei Silben von *fameuse* gehören zum ersten, eine zum zweiten Bund, mitten dazwischen liegt die rhythmische Grenze, die Fuge.[3])

Daraus ergiebt sich schon der überaus wichtige und für die weitere Zergliederung festzuhaltende Satz: die rhythmischen Gruppenschlüsse kehren sich nicht an die Wortschlüsse, d. h. an die etymologischen Silbenzusammenhänge. Sie fallen in gewissen Fällen ohne Bedenken mitten in die Worte hinein und reissen sie auseinander. Man mache es sich deshalb bei der Zerlegung von Versen zum unverbrüchlichen Gesetz, die rhythmischen Gruppen nur nach dem Gehör, ohne jede Reflexion über Wort-

[1]) Melodik S. 229 f. [2]) Rhythmik § 15.
[3]) Ebd. § 20.

schlüsse und 'logische' Zusammengehörigkeit auszusondern. Man bestrebe sich, den Vers vorzutragen, wie es Sinn, Stimmung, Rhythmus im Zusammenhang des Ganzen verlangen, und achte dann auf die Silbengruppierung, die sich ungezwungen ergiebt. Die rhythmische Zusammengehörigkeit der Silben, ihre phonetische Bindung, spiegelt durchaus nicht die etymologische und logische Zusammengehörigkeit wieder.

Der Rhythmus unterscheidet sich in dieser Beziehung durchaus nicht vom Accent.

Auch der Sprachaccent vereinigt die nach Schwere und Dauer verschiedenen Silben zu Gruppen, die ein System von mehr oder weniger Ordnungen ausmachen. Die wichtigeren syntaktischen Grenzen (oft durch die Interpunktion markiert) sind dabei stets zugleich accentuelle. D. h. die höheren syntaktisch-logischen Gruppen sind zugleich accentuelle. Aber die Verteilung der Silben in den Gruppen der niedersten Ordnung richtet sich nicht nach sprachhistorischen oder logisch-syntaktischen Beziehungen.

Am gründlichsten belehrt über diese rein phonetisch-accentuelle Gliederung des Satzes Sievers.[1]) Er nennt diese Teile 'Sprechtakte'; besser wäre es, sie accentuelle Gruppen I. Ordnung oder 'accentuelle Glieder' zu nennen. Er sagt: 'über der Gliederung des Satzes in Silben steht noch eine Gliederung höherer [I.] Ordnung, durch die der Satz erst den ihm anhaftenden rhythmischen [richtiger accentuellen] Charakter bekommt. Die einzelnen Silben eines mehrsilbigen Satzes pflegen nämlich nicht gleichwertig zu sein; sie werden vielmehr in der Regel derart geordnet, dass sich schwächer gesprochene Silben mit einer stärker gesprochenen zu einer in sich geschlossenen Gruppe verbinden, die sich von etwaigen Nachbargruppen mehr oder minder deutlich abhebt. So haben wir in dem Satz *kommst du morgen wieder?* einen dreimaligen Wechsel von stärkerer und schwächerer Silbe oder drei solche Silbengruppen; in dem Satze *gib mir das Buch her* erkennen wir eine dreisilbige und eine zweisilbige (*gib mir das Buch her*); in allen diesen Beispielen steht die dominierende stärkste Silbe zu Anfang der Gruppe. Diese Gruppenbildung ist [physiologisch betrachtet]

[1]) Phon.[5] S. 232 ff.

wesentlich exspiratorischer Art, d. h. die Druckstösse für die einzelnen Silben der Gruppe werden zu einer höheren Einheit zusammengefasst. Eine solche Gruppe ist gewissermassen eine aus Einzelbewegungen zusammengesetzte rhythmische Figur, nach deren Ablauf, ganz wie beim Tanz, eine neue ähnliche oder gleiche Figur sich anschliessen kann. Jede neue Figur setzt mit einem eigenen Willensimpuls ein, der sich auf die Gesamtgruppe erstreckt, und dieser neue Einsatz macht sich in einem deutlichen Einschnitt in der Exspiration geltend, d. h. die Exspirationsgrenzen zwischen Gruppe und Gruppe sind stärker markiert als die zwischen den einzelnen Silben einer Gruppe ... In Hinsicht auf seine phonetisch-rhythmische Gliederung zerfällt also der längere Satz zunächst in Sprechtakte, und diese können sich wieder in Silben zerlegen. Das Minimalmass des Satzes ist ein Sprechtakt, das Minimalmass eines Sprechtaktes ist eine Silbe. Bei einem einsilbigen Satze wie *komm!* fallen also Satz, Sprechtakt und Silbe ihrem Umfange nach zusammen.

Die rein phonetisch-rhythmische [richtiger: accentuelle] Gliederung des gesprochenen Satzes darf nicht mit der logisch-etymologischen Zerlegbarkeit des Satzes in Wörter verwechselt werden. Allerdings decken sich in Sprachen wie dem Deutschen die Grenzen von Wörtern und Sprechtakten oft tatsächlich, z. B. in einem Satze wie *die feindlichen Reiter kamen gestern wieder*. Aber ebenso oft, ja öfters kommt es vor, dass einzelne Wörter auf verschiedene Takte verteilt werden, ohne dass die Sprache dadurch das geringste an Deutlichkeit einbüsst. In dem Satze *wo sind die Gefangenen*, gehört das *ge-* von *Gefangenen* phonetisch ebenso gut zum Vorhergehenden wie die letzte Silbe von *feindlichen* im vorigen Beispiel. Auch das begrifflich selbständige *die* steht phonetisch nicht anders da, als die Mittelsilbe *-li-* des gedachten Wortes; in *gieb mir das Buch her* wird der begrifflich zum folgenden *Buch* gehörige Artikel *das* rhythmisch von diesem getrennt und zum Vorhergehenden gezogen u. s. w. (Man sieht also deutlich, dass eine begriffliche Analyse des Satzes beim Sprechen nicht stattfindet, welche sonst notwendig auch eine phonetische Bindung des begrifflich Zusammengehörigen und eine phonetische Trennung des begrifflich Unverbundenen hätte hervorrufen müssen.) Wort- und Takttrennung dürfen also zwar zusammenfallen, aber in wohlgegliederter Rede, und namentlich

im Verse, darf dies nicht allzuhäufig geschehen. Denn die Häufung von begrifflicher und rhythmischer Trennung (Wort- und Takttrennung) an derselben Stelle des Satzes prägt die Trennungseinschnitte zu scharf aus und lässt somit die einzelnen Teile des Satzes zu sehr auseinanderfallen. Bei Kreuzung von Wort- und Takttrennung wird dagegen der begriffliche Bruch zwischen Wort und Wort durch die rhythmische Bindung und der rhythmische Bruch innerhalb des Wortes durch die begriffliche Zusammengehörigkeit der getrennten Stücke gemildert und dadurch ein vollkommener Wohllaut erzielt ...

Über die Silbenzahl der Sprechtakte lassen sich allgemeine Regeln nicht aufstellen, da das Maximalmass von den Sprechgewohnheiten der einzelnen Sprachen abhängt ... Die rhythmischen [accentuellen] Formen der Sprechtakte können sehr mannigfaltig sein. Auch in Prosa können alle die verschiedenen Formen vorkommen, die wir im Vers als Versfüsse [rhythmische Glieder[1])] bezeichnen. Die häufigsten Arten sind wohl: fallende Sprechtakte, der Sprechtakt beginnt mit der stärksten [schwersten] Silbe, die schwächeren [leichteren] folgen nach. Steigende Sprechtakte: die stärkste Silbe [schwerste] steht am Schluss des Sprechtaktes, die schwächeren [leichteren] gehen voran. Z. B. nhd. *gieb hér, halt án.* Steigend-fallende Sprechtakte: die stärkste [schwerste] Silbe steht in der Mitte des Taktes, wie etwa in dem Satze *wo bíst du?*'

Aus diesen 'Sprechtakten', d. h. accentuellen Gruppen I. Ordnung setzen sich die Gruppen der höheren II, III u. s. w. zusammen. Also können auch Grenzen höherer Gruppen mitten in Worte oder logisch eng zusammengehörige Wortverbindungen hineinfallen.

Wie in der Prosa ist es auch im Verse.[2]) Nur herrscht in diesem nicht wie in jener der Accent unumschränkt. Er muss sich hier mit dem Metrum vertragen, einem Mass, das nicht in der Sprache, sondern, wie schon oft gesagt, im orchestischen Rhythmus, also dem des Marsches, Tanzes, Reigens wurzelt.

Die spezifisch rhythmische Silbengruppierung ist deshalb nicht die accentuelle, sondern ein Produkt der accentuellen und metrischen. Der Rhythmus bedient sich verhältnismässig weniger Gliederungstypen und diese selbst sind von ganz bestimmter

[1]) Rh. § 13. [2]) Sievers Phon. S. 236 f.

Beschaffenheit. Während die rhythmuslose Prosa sehr zahlreiche accentuelle Gruppenformen (der verschiedenen Ordnungen) haben kann, verwendet die Verspoesie nur wenige. In der I. Ordnung nenne ich sie 'Glieder',[1]) um den misverständlichen Namen 'Füsse' zu vermeiden. In der II. 'Bünde', in der III. 'Reihe'.[2])

Dass man sich im Verse von der üblichen 'Taktmessung' los zu machen und nach wirklichen, wohl abgegrenzten, kleinen rhythmischen Gruppen zu fragen habe, hat Sievers ebenfalls nachgewiesen. Es genüge hier, seine ausgezeichneten Bemerkungen in den Studien zur hebräischen Metrik[3]) anzuführen.

Auf die Gliederung des Verses haben die französischen Metriker seit Quicherat und die Phonetiker geachtet. Aber — von ihrem unrichtigen 'accentuierenden' Prinzip ganz abgesehen — sie haben entweder nicht rein nach dem Gehör zergliedert und Spekulationen über den Begriff des Taktes, des Fusses, Erwägungen des logischen Zusammenhangs Einfluss verstattet, oder sie halten sich, wie P. Passy, nur an den grammatischen Accent. Dabei werden die Nebenaccente allzusehr vernachlässigt. Bei ihren Analysen bekommt der französische Vers jenen unangenehmen, lärmenden, rasselnden Lauf, über den ich oben S. 217 gesprochen habe. Etymologisch-logische und rhythmische Gruppen fallen fast immer zusammen, ganz gegen jene von Sievers formulierte Wohllautsregel.

Wenn man bei alternierendem Metrum richtig zergliedert, bekommt der Alexandriner einen überwiegend absteigenden Gang. Im allgemeinen verbindet sich eine Hebung mit der nächstfolgenden Senkung. Es herrschen die Gliedertypen –×, ×–× vor.

Kehren wir mit diesen Anschauungen zur Athalie zurück. Wir hatten zunächst nur die Reihen in ihre nächst niederen Gruppen, die Bünde zerlegt. Manche dieser Bünde bestehen aber wieder aus Gruppen. *Dans son temple* zerfällt in *dans son temple*; desgleichen *l'Éter-nel.* Damit sind wir bei den rhythmischen Gliedern (Sievers: Sprechverstakte) angelangt. Und weiter *selon l'u-sage, et solen-nel, avec vous, -se jour-née.*

---

[1]) Jen. Hs. Rh. § 13.
[2]) Jen. Hs. Rh. § 14.
[3]) I, S. 55 ff.

Demnach ergeben sich für die ersten Verse der Athalie folgende Gliederungen:

Oui, je viens dans son templẹ | adorer l'Éter - nel
je viens, selon l'u - sagẹ | antiquẹ et solen - nel
célébrer avec vous | la fameu - se jour - née
où sur le mont Sina | la loi nous fut don - née.

Wie im einzelnen Falle die Silben zusammengefasst werden müssen, ist nicht immer völlig sicher. Oft giebt es mehrere Möglichkeiten, die dem Sinne anscheinend gleich gut entsprechen. Verschiedene Schauspieler werden denselben Vers nicht selten verschieden rhythmisieren. Für das Gesamtresultat macht das nichts aus. In allem Wesentlichen ergiebt sich die Gliederung klar.

Die rhythmischen Grenzen, die sich bei der Zusammenfassung der Gruppen offenbaren, sind um so weniger scharf, je niedriger die Ordnung einer Gruppe ist. Am deutlichsten macht sich die Grenze zwischen den Versen (Ketten) bemerklich, die Kehre.[1]) Minder fühlbar ist die auf der 'Cäsur' zwischen den Halbversen, die Lanke. Noch undeutlicher die Grenze der Bünde, die Fuge. Am schwächsten sind die Grenzen zwischen den Gliedern, die Gelenke. In Fällen, wo diese Rangordnung der Grenzen verändert wird, ist eine besondere Wirkung beabsichtigt.

Für die Ermittelung dieser rhythmischen Grenzen lassen sich einige allgemeine Regeln geben.

1. Hinter den schwersten Hebungen liegen i. A. die deutlichsten Grenzen: so hinter *viens, antique* (V. 2), *mont, loi* (V. 4), während die leichteren Hebungen, besonders die leichtesten mit *e* nicht gern vor Einschnitten höheren Grades stehen. Oder anders ausgedrückt: bedeutende Hebungsschwere hat an sich schliessende, geringere verbindende, weiterführende Wirkung.

Ferner: 'schwebende Betonung', 'metrische Drückung' ist ebenfalls schlussbildend. Wird eine accentuell sehr schwere Silbe wie *viens, -rer* (V. 1), *-brer, -meu-* (V. 3) in die Senkung gesetzt, dann schwillt diese ungemein an. Sie wird sehr schwer, sie reicht bis an die Grenze des zulässigen Senkungsgewichtes heran. Solche auffällig schweren Senkungen bilden natürlich Hemmungen im rhythmischen Verlauf und damit sehr oft mehr

[1]) Rh. § 20.

oder weniger deutliche Schlüsse oder charakteristische Einsätze. So wird in V. 1ab, 3ab das Stück ×–× vorzugsweise durch seine schwere Schlussenkung (eine gedrückte Accenthebung) vom folgenden abgetrennt.

Allgemein gesagt: relativ beträchtliche rhythmische Schwere in Hebung oder Senkung wirkt als solche abschliessend, relative Leichtigkeit weiterführend.

2. Dasselbe gilt von der rhythmischen Länge. Auch sie fördert in Hebung und Senkung die Schlusswirkung, während beträchtliche Kürze weiterführt. V. 1 gehört *dans son temple* dem Sinne nach zum zweiten Halbvers. Metrisch wird es — unter Inversion — zum ersten gezogen. Nun aber ist das *-em-*, was der Schauspieler noch besonders zu überdehnen nicht verfehlen wird, eine Länge, die die Cäsur hier sehr deutlich empfinden lässt. V. 3 schliesst das schwere und zugleich verhältnismässig lange *-meu-* das erste Glied des Halbverses ab; die leichte und zugleich sehr kurze Hebung *-se* gestattet dagegen kein Verweilen. Man gleitet schnell zu dem mittelschweren und im Verhältnis zu *-se* langen *jour-* hinüber und verbindet *-se* + *jour-* zur Gruppe.

3. Accentuell leichte Wörter, wie Pronomina zwischen Subjekt und Verb (*nous* in V. 4), Possessiva nach Präpositionen (*son* V. 1), die Konjunktion *que*, das verbindende *et* zwischen Worten, die man eng verbinden will, neigen sehr zur Anlehnung ans vorhergehende, es sei denn, dass man aus rhetorischen Gründen anders gruppiert. Mein Gewährsmann las *antique et* ... *la loi nous fut* ...; ich für meine Person würde minder scharf trennen und sowohl *et* als *nous* zum I. Gliede ziehen.

4. Starke syntaktische Einschnitte wirken an sich immer trennend, ohne Rücksicht auf die ersten 3 Gesetze: z. B. V. 17: *le reste pour son Dieu | montre un oubli fatal.*

5. In zweifelhaften Fällen beziehe man die Silben immer nach rückwärts.

Diese Regeln sollen jedoch nur allgemeine Handhaben sein. Im Einzelnen ist stets nach dem Gehör zu entscheiden.

§ 17. Wiederholung und Entsprechung.

Zu dem rhythmischen Eindruck gehört notwendig, dass die Reihe der Elemente und der aus ihnen hergestellten Gruppen

verschiedener Ordnungen den Eindruck der Wiederholung und Entsprechung erzeugen. Es muss die Beziehung der Ähnlichkeit oder Gleichheit bemerkbar sein, wenn das Gefühl des Rhythmus entstehen soll.

Im Accent ist das nicht nötig. Hier kann, besonders in der täglichen Verkehrssprache, die allergrösste Verschiedenheit obwalten. Die gewöhnliche Prosa, auch Kunstprosa, ist darum rhythmisch indifferent, rhythmuslos. Man irrt, wenn man der Sprache schlechthin Rhythmus zuschreibt. Sprache hat für gewöhnlich nur 'Accent', das Wort in dem von mir gemeinten weiteren Sinne genommen.

Der Eindruck der Wiederholung wird im Verse schon durch die Scheidung der Silben in Hebungen und Senkungen, sowie durch deren metrisch fest bestimmte Abfolge verbürgt: jede Hebung bezw. jede Senkung ist eine Wiederholung der vorausgehenden. Zudem giebt es nur wenige rhythmische Gruppenformen. Die verwendeten Glieder, Bünde, Reihen (= Halbverse), Ketten (Langverse) sind einander sehr ähnlich. In der Tat ist ja die Ähnlichkeit der Alexandriner einer Dichtung unter sich so wie die ihrer Hälften von je her bekannt und selbstverständlich gewesen.

Aber auch die Entsprechung, d. h. die Wiederholung besonders ähnlicher Teile an korrespondierenden Stellen des Zusammenhangs gehört hierher. Man denke an die regelmässige Abwechselung männlicher und weiblicher Alexandrinerpaare, an die Entsprechung der reimlosen Vorderreihen (a-Halbverse) und die der gereimten Hinterreihen (b-Halbverse) in aufeinanderfolgenden Versen.

Freilich, dieselbe Rolle wie in der Strophik spielt die Entsprechung in der stichischen Poesie nicht. In der Strophik, vor allem in der orchestischen Rhythmik tritt sie ganz anders, viel merklicher in die Erscheinung. Man braucht nur an die kunstvollen Metra der Minne- und Meistersinger[1]) oder an die starken Responsionen in Tänzen zu denken, um den Gegensatz zu empfinden. Immerhin, übersehen darf die Entsprechung auch in der stichischen Poesie nicht werden. Wir werden noch sehen, wie sie sich im Versbau geltend macht. —

[1]) Siehe oben S. 45. 113 ff. 149.

Die Merkmale des Rhythmus haben, wie gezeigt, die Anleitung zu einer vollständigen Analyse und Beschreibung des Verses gegeben. Auf viererlei ist zu achten: Schwere, Dauer und ihre Abstufung, Zusammenfassung, Entsprechung bei Wiederholung. Jeder Vers bezw. Versteil muss nach diesen vier Seiten hin untersucht werden.

Ich will nun versuchen, meine Forderungen im Einzelnen durchzuführen. Nur von einer genaueren Betrachtung der Zeitverhältnisse nehme ich Abstand. Die Gründe dafür sind oben S. 328 angegeben worden.

Statistik.

§ 18. Vorbemerkungen.

Als Stoff der Beobachtung habe ich gewählt die Karlsreise und Racines Athalie. Jene, ein altfranzösisches Gedicht im Stil des Epos, eine Ironisierung der Recken des Rolandsliedes, diese ein Drama. Jenes aus dem XI./XII., diese aus dem XVII. Jh. Ich habe beide genommen, weil sie viel benutzte und gelesene Texte sind und in bequemen Einzelausgaben[1]) vorliegen. Dieser Umstand war für die Herstellung der Zettel sehr massgebend.

Man hat an beiden Werken zugleich Beispiele verschiedener Stilarten. Jenes ist ein episches Gedicht, dieses ein Drama. Zugleich liegen beide Dichtungen fast 600 Jahre auseinander: für die historische Entwicklung des Alexandriners wird daraus manches zu lernen sein.

Es hätte nahe gelegen, statt der Karlsreise eine andere altfranzösische Alexandrinerdichtung zu wählen. Denn der Text jenes Denkmals ist nichts weniger als gut. Er rührt von einem anglonormannischen Schreiber her, der des Französischen kaum mächtig war, und stammt erst aus der Zeit um 1300. Diese Originalhandschrift ist noch dazu verloren gegangen. Man ist auf eine genaue Abschrift derselben angewiesen. Andere Handschriften giebt es nicht. Aber ich wollte einen leicht zugänglichen, allgemein bekannten und gelesenen Text benutzen. Andererseits ist der Text von Koschwitz, wenn er auch von der

[1]) Karls des Grossen Reise nach Jerusalem und Konstantinopel. Hrsg. von E. Koschwitz. 4. Aufl. [in: Altfrz. Bibliothek von W. Förster. II Bd.] Leipzig, Reisland 1900. Athalie, par Racine. Hrsg. von Alb. Benecke. [in: Théâtre français. 18. Folge. 5 Lief. Ausgabe A.] Bielefeld-Leipzig, Velhagen u. Klasing 1893.

Überlieferung oft abweicht oder sie notgedrungen ergänzt, für meinen besonderen Zweck durchaus brauchbar. Die Silbenzahl der Verse ist ja bekannt. Alles was Orthographie und Lautlehre betrifft, kommt für die Metrik nicht in betracht. Nur Wortumstellungen, Ergänzungen, überhaupt Herstellung anderer Gliederungen könnten stören. Aber auch diese Konjekturen fallen nicht in die Wagschale. Ich kann nicht alle Feinheiten des epischen Alexandriners bis ins Einzelne untersuchen. Vorläufig kommt es mir nur auf die Ermittelung der wesentlichsten Eigenschaften des Verses an. Und dazu genügt die Ausgabe von Koschwitz vollkommen. Ich habe es deswegen auch unterlassen, mich mit den zahlreichen Konjekturen zur Karlsreise auseinanderzusetzen und das Gedicht einfach in der Gestalt bearbeitet, welche die vierte Auflage von Koschwitz bietet. Mögen die Romanisten aus den metrischen Ergebnissen dieser Arbeit die Folgerungen für den Text ziehen, die sich vielleicht daraus ergeben.

Die Technik der Untersuchung ist folgende. Die gedruckten Ausgaben wurden zerschnitten und jeder Alexandriner für sich auf einen Zettel geklebt. Auf jedem Zettel wurde dann über dem Verstext die rhythmische Gliederung in graphischen Symbolen dargestellt. Die Silbenschwere wurde durch × ⏑ –, die Gruppierung durch Zwischenräume und Interpunktionszeichen angedeutet. Die Silbendauer blieb ausser betracht. Die Entsprechung ergiebt sich aus den Schematen von selbst. Die Cäsur wird durch einen Strich symbolisiert.

Die verwendeten Schwerezeichen sind demnach: für Hebungen ⏑ – –̀ –́ –̋, für Senkungen ×. Punkte über den Zeichen drücken kleinere Schwereunterschiede aus.

Im Mittelpunkt der Statistik stehen aus praktischen Gründen die Halbverse. Erster und zweiter werden jeder für sich behandelt, da sie als Vorderreihe und Hinterreihe verschiedene rhythmische Funktion haben. Auch habe ich natürlich männliche und weibliche streng getrennt. Aus den Halbversen ergiebt sich ohne weiteres die Form der Langzeile und die der Bünde und Glieder. Auf diese die Statistik auszudehnen, wäre Zeit- und Raumverschwendung.

Weil die Frage nach dem Accent im französischen Verse im letzten Jahrhundert so viel erörtert worden ist, habe ich ferner in jedem Falle gesondert Verse, deren Metrum mit dem

grammatischen Accent genau stimmt, und solche, in denen, wenn auch noch so geringe, ‘Widersprüche’ vorhanden sind. Eine solche Scheidung hat immer etwas Misliches, weil man wissen müsste, was in jedem Falle der grammatische Accent fordert. Wie oft ‘verletzt’ nicht schon der grammatische Satzaccent den Wortaccent! Und der Ausländer stellt sicherlich manche Fälle zu den Widersprüchen, in denen der Franzose durchaus keinen Widerspruch empfindet.

Um nun einen leidlich sicheren Ausgangspunkt zu haben, verzeichne ich alle Abweichungen des Verses vom grammatischen Wortaccent. Ich vernachlässige den Satzaccent. Fälle wie *voulez-vous* stehen bei mir also unter den Versen mit ‘schwebender Betonung’. Ich bin mir sehr wohl bewusst, dass sich dadurch das Bild des Verses verschiebt. Aber man hat auf diese Weise den Vorteil, das Minimum sicher ‘widerspruchsloser’ Verse zu erkennen, und darauf kommt es hier allein an. Die Art, wie die rhythmischen Gruppen (Glieder, Bünde, Reihen, Ketten) mit dem Sprachstoff gefüllt sind, zu bestimmen, interessiert den Rhythmiker wenig. Dies ist Sache des Philologen, der für die Textkritik daraus wichtige Bestimmungen ableiten kann. Den Rhythmiker gehen nur die Grade der Schwere an: wie sie unter Benutzung des Accents erzeugt werden, ist eine andere Frage.

Der Deutlichkeit wegen kennzeichne ich rhythmische Hebungen, die im grammatischen Accent Senkungen sind, durch einen Punkt unter dem Hebungssymbol (z. B. –̣), rhythmische Senkungen, die accentuelle Hebungen sind (‘beschwerte Senkungen’), mit grösserem Senkungssymbol.

Das Prinzip der Systematik der analysierten Verse ist nun folgendes.

Die Halbverse werden zunächst nach der Beschaffenheit ihrer obersten Gruppen geordnet. Es ergeben sich dabei fünf typische Grundformen mit einigen Nebenformen, die ich gleich anführe.

A	× – ; × – × – (×)	A^1	× – ; × – × – (×)
B	× – × ; – × – (×)	B^1	× – × ; – × – (×)
C	× – × – ; × – (×)	C^1	× – × – ; × – (×)
D	× – × – × ; – (×)	D^1	× – × – × ; – (×)
E	× – × – × – (×)	E^1	× – × – × – (×)
		E^2	× – × – × – (×)
		E^3	× – × – × – (×)

A—D sind Halbverse, die deutlich in zwei Hauptteile (Bünde)[1] zerfallen. E solche, wo eine Teilung in Bünde nicht wahrnehmbar ist, wo also nur Glieder existieren ('bundlose Reihen').

Innerhalb dieser Grund- und Nebenformen werden alle Verse von gleicher Hebungsschwere vereinigt. Also z. B. alle Verse der Form × ́– ; × – × ́– (×) u. s. w. Ich habe hier möglichst genau geschieden, um alle Nüancen deutlich heraustreten zu lassen.

Des weiteren müssten nun auch alle Verse mit gleichen Gewichtsverhältnissen in den Senkungen gesondert werden. Dies habe ich nicht getan, um die Statistik nicht ins Ungemessene wachsen zu lassen und weil ich dabei meinem Sprachgefühl zu wenig traue. Sollte jemand später eine ähnliche Untersuchung, z. B. über den Zehnsilbler vornehmen, so würde ich empfehlen, die Trennung in Verse ohne und mit 'Widersprüchen' aufzugeben und statt dessen die Senkungsschwere mit einzubeziehen. Jene Sonderung hat rhythmisch wenig Interesse, wenngleich natürlich das Verhältnis von Metrum und grammatischem Wort- und Satzaccent für die Lehre vom rhythmischen Stil beachtet werden muss. Jedoch scheide ich, wie oben mitgeteilt, der Deutlichkeit wegen zwischen 'schlichter' und 'beschwerter' Senkung.

Bei jedem Schema stehen a) die männlichen, b) die weiblichen Halbverse. Vor jeder Gruppe ein vollständig abgedrucktes Beispiel. Das metrische Schema gilt jedoch in jeder Beziehung, d. h. in Fällen 'schwebender Betonung' auch hinsichtlich der Stellung der beschwerten Senkung, nur für das unter a) stehende vorgedruckte Beispiel: dieses ist eben damit symbolisiert. Für alle anderen Beispiele ist darin nur die Gewichtsabstufung der Hebungen und die Gruppierung massgebend. Die Ziffer der abgedruckten Verse wird nicht vor dem Text wiederholt, wenn sie mit der ersten der darunter stehenden Ziffern übereinstimmt. Fehlt es unter a) an Beispielen gilt das Schema natürlich für den Probevers in b).

§ 19. Die Karlsreise. I. Halbvers.

Typus A × – ; × – × – (×)

Übereinstimmend: (Sa.)

1. × ́– ; × – × ́– (×) a) *ferons procession*: 808. 821. 2
b) —

[1]) Diese Hauptteile werden durch Semikolon geschieden.

2. × –́ ; × ⏑ × –́ (×) a) *forment s'en repentit*: 31. 313. 352. (Sa.) 523. 4

b) *La croiz et le sepulcre*: 70. 155. 2

3. × –́ ; × – × –́ (×) a) *Rollant et Olivier*: 61. 78. 82. 103. 105. 114. 144. 240. 328. 440. 457. 484. 534. 626. 644. 650. 653. 663. 665. 685. 719. 768. 777. 831. 846. 850. 854. 27

b) *or vait li emperere*: 98. 104. 134. 141. 148. 156. 159. 162. 167. 184. 196. 217. 221. 226. 252. 266. 289. 306. 424. 447. 469. 493. 518. 531. 540. 546. 553. 579. 684. 705. 847. 866. 32

4. × –́ ; × –̇ × –́ (×) a) *E, Dame, ou est cil reis?*: 19. 277. 279. 3

b) *que ja por vostre honte*: 38. 63. 461. 519. 4

5. × –́ ; × –̀ × –́ (×) a) *la nuit le fait noncier*: 237. 494. 2

b) *Li reis fait faire fiertre*: 198. 365. 2

6. × –́ ; × –̀̈ × –́ (×) a) *trovat le rei Hugon*: 283. 559. 623. 659. 718. 778. 822. 852. 863. 9

b) *Tant bien sëist espee*: 10. 458. 465. 482. 490. 505. 515. 528. 538. 551. 562. 589. 600. 616. 625. 15

7. × –́ ; × –́ × –́ (×) a) *L'uns halt, li altre cler*: 375. 1

b) *Quant Deu venistes querre*: 168. 303. 360. 462. 4

Schwebend:

8. × ⏑̣ ; × – × –́ (×) a) *Veient Jerusalem*: 108. 149. 674. 722. 856. 5

b) *Charles li emperere*: 5. 151. 262. 305. 320. 717. 720. 737 a. 8

9. × ⏑̣ ; × –̀ × –́ (×) a) —

b) *sire, dist Charlemaignes*: 396. 652. 683. 762. 802. 5

10. × ⏑̣ ; × –́ × –́ (×) a) —

b) *dame, veistes onques*: 9. 1

11. × –̇ ; × – × –́ (×) a) *Pose at que jo n'i fui*: 218. 1

b) *sis as en la chaiere*: 157. 1

12. × –̀ ; × – × –́ (×) a) *l'eve ist de la citet*: 792. 1

b) —

13. × –̀ ; × –́ × –́ (×) a) *Fel seie en totes corz*: 695. 1

b) —

14. × –̀̈ ; × . × –́ (×) a) —

b) *des or s'en irat Charles*: 91. 1

15. × –́ ; × ⏑ × –́ (×) a) *Li reis montet el mul*: 319. 329. (Sa.)
393. 399. 402. 591. 602. 797. 8
b) *del lait sainte Marie*: 187. 246. 358. 489. 508. 556.
721. 760. 807. 9
16. × –́ ; × ⏑ × –́ (×) a) *Devant el premier chief*: 99. 1
b) —
17. × –́ ; × ⏑ × –́ (×) a) *encor conquerrai jo*: 11. 163. 370.
651. 726. 5
b) *Un jorn fut li reis Charles*: 1. 67. 299. 353. 368. 584.
664. 796. 8

Typus A[1] × – ; × – × – (×)

Übereinstimmend:

18. × –̈ ; × –̇ × –́ (×) a) *a tant es vos Charlon*: 275. 298. 333. 3
b) *a tant es vos un angęle*: 672. 1
19. × –́ ; × –̇ × –́ (×) a) *li reis desjoint ses boes*: 317. 436. 2
b) *des gas qu'erseir desistes*: 675. 1

Schwebend:

20. × ⏑ ; × –́ × –́ (×) a) —
b) *Charles, por quei gabastes*: 643. 1

Typus B × – × ; – × – (×)

Übereinstimmend:

21. × × ; – × –́ (×) a) *Envers humilitet*: 789. 1
b) —
22. × –̈ × ; – × –́ (×) a) *Entrat en un mostier*: 113. 446.
624. 730. 4
b) *sis facet en chaldieres*: 568. 813. 819. 841. 4
23. × –̇ × ; –̇ × –́ (×) a) *et dist li coens Bertrans*: 565. 1
b) *et dist a Charlemaigne*: 736. 744. 673. 772. 795. 5
24. × –̈ × ; –̈ × –́ (×) a) *molt par est Charles ber*: 814. 1
b) —
25. × –́ × ; ⏑ × –́ (×) a) *vint milie chevaliers*: 267. 336. 476.
606. 713. 5
b) *li home de la terre*: 208. 479. 619. 634 a. 4

26. × –́ × ; – × –́ (×) a) *et vienent al mostier*: 110. 118. (Sa.) 132. 207. 241. 249. 271. 274. 290. 294. 318. 340. 349. 355. 398. 445. 474. 557. 637. 641. 776. 790. 801. 827. 830. 861. — 26
b) *s'out prise sa corone*: 2. 102. 107. 127. 254. 259. 260. 261. 273. 282. 346. 363. 381. 391. 413. 435. 455. 503. 569. 636. 740. 832. 837. — 23

27. × –́ × ; –̀ × –́ (×) a) *et prient Damnedeu*: 782. — 1
b) *et vint i Charlemaignes*: 231. 300. — 2

28. × –́ × ; –̏ × –́ (×) a) *voltice, peinte a flors*: 422. 771. — 2
b) —

29. × –́ × ; –́ × –́ (×) a) *mais faillet une feiz*: 697. — 1
b) —

Schwebend:

30. × ⏑ × ; ⏑ × –́ (×) a) *l'arcevesque Turpin*: 64. 87. 92. 93. 120. 124. 145. 166. 182. 190. 192. 202. 203. 255. 295. 301. 334. 342. 357. 362. 385. 386. 392. 400. 529. 574. 622. 631. 649. 678. 700. 769. 809. 828. — 34
b) *l'emperere de France*: 58. 76. 101. 137. 214. 233. 256. 335. 431. 477. 599. 662. 666. 679. 702. 811. 816. 864. — 18

31. × ⏑ × ; – × –́ (×) a) *s'i seront vostre drut*: 21. 152. 204. 242. 264. 324. 339. 356. 417. 429. 438. 460. 497. 510. 543. 550. 585. 633. 638. 646. 661. 704. 733. 765. 793. 824. — 26
b) *ele fut coronee*: 6. 25. 29. 47. 139. 185. 219. 247. 409. 427. 634. 647. 686. 703. 709. 742. 833. — 17

32. × ⏑ × ; ∸ × –́ (×) a) *altresil fait torner*: 372. 613. — 2
b) —

33. × ⏑ × ; –̀ × –́ (×) a) —
b) *et le chief saint Lazare*: 164. — 1

34. × ⏑ × ; –̏ × –́ (×) a) —
b) *aies nom Charles Maignes*: 158. 725. — 2

35. × ⏑ × ; –́ × –́ (×) a) —
b) *dites mei, bele fille*: 729. — 1

36. × ⏑ × ; – × –́ (×) a) —
b) *non ferez, ço dist Charles*: 39. 587. 698. — 3

37. × – × ; ⏑ × –́ (×) a) *plus est riches d'aveir*: 27. 28. 44. 65. 84. 89. 136. 143. 170. 178. 180. 223. 253. 284.

293. 321. 322. 350. 389. 415. 428. 511. 539. 548. 570. (Sa.)
611. 671. 745. 755. 798. 826. 840. 848. 33

b) *et at ceinte s'espee*: 3. 8. 15. 23. 59. 95. 100. 111. 116. 126. 128. 130. 131. 153. 160. 172. 176. 177. 181. 188. 189. 210. 225. 235. 257. 309. 326. 411. 414. 416. 439. 487. 492. 507. 537. 544. 597. 620. 656. 687. 711. 741. 751. 835. 867. 45

38. × – X ; – × –́ (×) a) *il la prist par le poign*: 7. 35. 37. 54. 60. 112. 117. 129a. 146. 154. 179. 183. 191. 200. 238. 292. 331. 344. 347. 348. 371. 383. 395. 404. 418. 432. 443. 491. 501. 502. 526. 572. 583. 586. 596. 607. 612. 618. 621. 627. 632. 655. 677. 681. 693. 708. 712. 732. 786. 806. 849. 853. 858. 53

b) *dus i out et demeines*: 4. 16. 17. 18. 30. 43. 51. 52. 72. 88. 97. 119. 123. 125. 171. 174. 194. 230. 239. 248. 258. 263. 270. 285. 291. 296. 332. 338. 359. 366. 376. 378. 384. 452. 459. 468. 478. 564. 628. 648. 667. 706. 727. 747. 754. 788. 812. 818. 870. 49

39. × – X ; –̀ × –́ (×) a) *les destriers font ferrer*: 81. 354. 2

b) *et del sanc saint Estiefne*: 165. 307. 752. 3

40. × – X ; –̀̈ × –́ (×) a) *par ma feit, dist li reis*: 53. 629. 714. 3

b) *par la main tient sa fille*: 823. 1

41. × · X ; ⏑ × –́ (×) a) *et si montet d'eslais*: 133. 426. 2

b) —

42. × : X ; – × –́ (×) a) *volentiers, par ma feit!*: 566. 715. 2

b) —

43. × : X ; –̀ × –́ (×) a) *volentiers, dist li coens*: 485. 520. 532. 541. 554. 580. 592. 603. 8

b) —

44. × : X ; ⏑ × –́ (×) a) —

b) *et Guillelme d'Orenge*: 62. 297. 766. 3

45. × : X ; – × –́ (×) a) —

b) *par mon chief, ço dist Charles*: 41. 228. 527. 660. 4

46. × –̀ X ; ⏑ × –́ (×) a) *n'at tant bel chevalier*: 49. 66. 2

b) *et font pleines les males*: 83. 138. 2

47. × –̀ X ; – × –́ (×) a) *iloec fut uns contraiz*: 193. 280. 2

b) *porquant si fut corteise*: 710. 1

48. × –̀ X ; · × –́ (×) a) —

b) *veez vos cele estache*: 521. 1

49. × –̀́ × ; ⏑̇ × –́ (×) a) *a cel palie tendut*: 281. 310. 323. (Sa.) 394. 397. 401. 419. 437. 444. 454. 642. 692. 731. 764. 800. 838. 845. 17
b) *par molt chieres peintures*: 345. 810. 817. 3
50. × –̀́ × ; – × –́ (×) a) *encore ai un chapel*: 581. 55. 330. 3
b) *ja sui jo vostre femme*: 33. 716. 868. 3
51. × –̀́ × ; –̀ × –́ (×) a) *encore en sai jo un*: 14. 1
b) *et dist lor Charlemaignes*: 453. 1
52. × –́ × ; ⏑ × –́ (×) a) *la grant eve del flum*: 106. 173. 201. 410. 434. 834. 844. 7
b) *et treis milie pulceles*: 272. 1
53. × –́ × ; – × –́ (×) a) *alez, sire, al mostier*: 135. 304. 351. 421. 509. 536. 578. 605. 859. 862. 10
b) *por set anz en la terre*: 74. 325. 343. 466. 483. 530. 555. 563. 567. 590. 640. 735. 753. 775. 14

Typus B[1] × – × ; – × – (×)

Übereinstimmend:

54. × –̀́ × ; –́ × –́ (×) a) —
b) *Oltree, Deus aïe*: 243. 206. 2

Schwebend:

55. × ÷ × ; –́ × –́ (×) a) *dous escuz forz et reiz*: 593. 1
b) —

Typus C × – × – ; × – (×)

Übereinstimmend:

56. × ⏑ × –̀́ ; × –́ (×) a) *nel deüssez penser*: 56. 645. 2
b) —
57. × ⏑ × –́ ; × –́ (×) a) *mais de chascune part*: 287. 499. 525. 598. 610. 615. 787. 7
b) *un chevalier apelet*: 278. 337. 481. 535. 595. 5
58. × – × –́ ; × –́ (×) a) *jo manderai ma cort*: 22. 142. 232. 311. 316. 369. 423. 430. 488. 506. 614. 617. 680. 780. 783. 803. 851. 17
b) *si porterons ensemble*: 20. 68. 69. 79. 90. 94. 161. 209. 227. 229. 234. 268. 276. 327. 341. 364. 367. 406. 412. 498. 552. 668. 707. 728. 746. 761. 770. 805. 829. 836. 855. 857. 32

59. × ∸ × –́ ; × –́ (×) a) *qu'en une sole nuit*: 694. (Sa.) 1
b) *et out la charn tant blanche*: 403. 1
60. × –̀ × –́ ; × –̀ (×) a) *son maltalent li at*: 869. 1
b) —
61. × –̀ × –́ ; × –́ (×) a) *et un des clous avrez*: 175. 387. 512. 820. 4
b) *a saint Denis de France*: 86. 169. 186. 734. 773. 5
62. × –̈ × –́ ; × –́ (×) a) *del rei Hugon le Fort*: 46. 449. 516. 670. 701. 5
b) *li doze per es altres*: 121. 302. 390. 405. 448. 450. 473. 522. 737. 739. 748. 758. 12
63. × –́ × –̈ ; × –́ (×) a) *laenz fait tant requeit*: 382. 388. 669. 799. 839. 5
b) *si'st tel costume en France*: 654. 1

Schwebend:

64. ╳ ∸ ╳ ∸ ; × –́ (×) a) —
b) *emperere, dist ele*: 13. 26. 32. 40. 45. 451. 504. 7
65. ╳ ∸ ╳ –́ ; × –́ (×) a) *onc ne fut tels barnez*: 50. 129. 195. 265. 286. 408. 496. 571. 577. 601. 657. 759. 12
b) *faldestoels d'or i portent*: 85. 216. 220. 251. 269. 441. 486. 514. 542. 750. 757. 815. 842. 13
66. × – ╳ –̈ ; × –́ (×) a) *ja nen iert mais retraiz*: 463. 1
b) —
67. × – ╳ –́ ; × –́ (×) a) *de la plus halte tor*: 36. 71. 122. 205. 222. 314. 315. 379. 420. 495. 456. 467. 545. 547. 558. 560. 573. 594. 604. 608. 609. 630. 639. 699. 743. 779. 781. 784. 791. 865. 30
b) *et si tient tote Perse*: 48. 115. 140. 245. 480. 524. 774. 7
68. × · ╳ –́ ; × –́ (×) a) *ja ont il tant del mien*: 843. 1
b) *que issi grant barnage*: 312. 1
69. ╳ –̀ × –́ ; × –́ (×) a) *tost fait le glas soner*: 197. 1
b) *del plus fin or d'Arabie*: 199. 1
70. ╳ –̈ × –́ ; × –́ (×) a) *bien deit li reis amer*: 433. 1
b) —

Typus C[1] × – × – ; × – (×)

Übereinstimmend:

71. × –́ × –̈ ; × –́ (×) a) *li jorz fut bels et clers*: 109. 1
b) *mais fuz ferrez de fraisne*: 80. 582. 2

Schwebend: —

Typus D × — × — × ; — (×)

Übereinstimmend: (Sa.)

72. × — × —́ × ; —̀ (×) a) *mais les fenestres sont*: 380. 250. 2
b) —

73. × — × —́ × ; —́ (×) a) *car jo'n fereie puis*: 215. 407. 442. 3
b) *li patriarches montet*: 244. 377. 2

74. × —́ × —́ × ; —̀ (×) a) *oitante milie sont*: 96. 1
b) —

Schwebend:

75. × ⏓ × — × ; —́ (×) a) *doze liz i at bons*: 425. 1
b) —

76. × ⏓ × —́ × ; —́ (×) a) *une chaiere sus*: 288. 1
b) *celes imagenes cornent*: 373. 475. 2

77. × — × ⏓ × ; —́ (×) a) *fait li contenant gent*: 825. 1
b) —

78. × — × ⏓ × ; —́ (×) a) *ja n'en descendrat mais*: 561. 576. 2
b) —

79. × ⏓ × —́ × ; —́ (×) a) —
b) *et tendrai quatre pomes*: 500. 588. 464. 3

80. × ⏓ × —̀ × ; —́ (×) a) —
b) *volentiers, dist il, sire*: 470. 1

Typus E × — × — × — (×)

Übereinstimmend:

81. × ⏑ × — × —́ (×) a) *se ne li abandon*: 696. 150. 2
b) —

82. × — × — × —́ (×) a) *se vos m'avez mentit*: 24. 635. 658. 690. 756. 5
b) —

83. × — × ⏓ × —́ (×) a) *si la laissat aler*: 749. 1
b) *que ço vos fust viaire*: 361. 374. 2

84. × — × —̀ × —́ (×) a) *qu'il la fereit eissir*: 767. 1
b) *cels qui od lui alerent*: 77. 1

85. × — × —̀ × —́ (×) a) *devant le rei Hugon*: 682. 1
b) —

86. × —̀ × —̀ × —́ (×) a) *oït le rei Hugon*: 785. 1
b) —

87. × –́ × –́ × –́ (×) a) — (Sa.)
b) *et maintes bones herbes*: 212. 1

Schwebend:

88. × ⏑̣ × ⏑̣ × –́ (×) a) —
b) *ja ne troverez une*: 549. 1

89. × ⏑ × – × –́ (×) a) *ja ne m'en tornerai*: 75. 224. 308. 517. 723. 738. 6
b) —

90. × ⏑̣ × ⏑̇ × –́ (×) a) —
b) *cele ne fut pas sage*: 12. 1

91. × ⏑ × –̀ × –́ (×) a) —
b) *hui devons faire feste*: 804. 1

92. × ⏑̣ × –̈ × –́ (×) a) *dites al rei Hugon*: 471. 533. 2
b) —

93. × – × ⏑̣ × –́ (×) a) *o jo vos ferai ja*: 42. 147. 2
b) —

94. × – × ⏑̣ × –́ (×) a) *jo m'escondirai ja*: 34. 472. 575. 689. 860. 5
b) —

95. × ⏑̣ × ⏑̇ × –́ (×) a) *puis la larrai aler*: 513. 691. 763. 3
b) *ne gabez ja mais home*: 676. 688. 2

96. × – × –̀ × –́ (×) a) *ja n'en prendrai mais fin*: 57. 236. 2
b) —

97. × –̀ × –̀ × –́ (×) a) *deus est encore el ciel*: 213. 1
b) —

Typus E[1] × – × – × – (×)

Übereinstimmend:

98. × – × –̀ × –́ (×) a) —
b) *de vos ferai ma drue*: 724. 1

99. × –̀ × –̀ × –́ (×) a) *des or poet bien li reis*: 794. 1
b) —

100. × –́ × –́ × –́ (×) a) *set cenz chameils menrez*: 73. 1
b) —

Schwebend:

101. × ⏑̣ × –́ × –́ (×) a) —
b) *coste canele peivre*: 211. 1

Unvollständig: 334a. 719a. 2

§ 20. Die Karlsreise. II. Halbvers.

Typus A × – ; × – × –(×)

Übereinstimmend: (Sa.)

1. × –́ ; × ⏑ × –́(×) a) *barons et chevaliers*: 4. 27. 74. 183. 410. 412. 425. 481. 834. 836. 10
   b) —
2. × –́ ; × – × –́(×) a) *citez od mon espiet*: 11. 63. 64. 132. 146. 152. 161. 166. 182. 194. 200. 219. 226. 228. 290. 301. 307. 337. 338. 344. 378. 414. 420. 423. 434. 446. 457. 471. 497. 502. 514. 525. 540. 548. 556. 579. 583. 626. 718. 735. 759. 761. 779. 848. 853. 856. 860. 867. 48
   b) *de ci en Antioche*: 49. 101. 318. 575. 633. 642. 643. 646. 652. 653. 816. 11
3. × –́ ; × –̀ × –́(×) a) *qui plus se fait legiers*: 14. 203. 868. 3
   b) *ou Deus reçut martirie*: 46. 107. 2
4. × –́ ; × –̏ × –́(×) a) *en croiz seignat son chief*: 2. 169. 680. 730. 4
   b) *Demain, veant les altres*: 603. 787. 797. 3
5. × –́ ; × –́ × –́(×) a) *et tres de seie blans*: 85. 353. 417. 427. 509. 535. 594. 776. 811. 9
   b) *jo sai que Deus vos aime*: 796. 1
6. × –́ ; × –̋ × –́(×) a) *la nuit que trente feiz*: 726. 1
   b) —

Schwebend:

7. × ⏑̣ ; × – × –́(×) a) *dame, de ma vertut*: 56. 148. 156. 288. 4
   b) —
8. × ⏑̣̈ ; × –̀ × –́(×) a) *sire? dist Charlemaignes*: 709. 1
   b) —
9. × –̏ ; × –́ × –́(×) a) *prez sui la meie port*: 806. 1
   b) —
10. × –́ ; × ⏑̣ × –́(×) a) *rei nul dedesoz ciel*: 9. 361. 381. 531. 4
    b) *si bien come le nostre*: 820. 567. 2
11. × –́ ; × ⏑̣̈ × –́(×) a) *mercit por amor Deu!*: 32. 93. 265. 302. 424. 458. 507. 533. 852. 869. 10
    b) —
12. × –́ ; × ÷ × –́(×) a) —
    b) *Ja mar len larrez quite*: 701. 1

Typus A^1 × – ; × – × – (×)

Übereinstimmend: (Sa.)

13. × –́ ; × –́ × –́ (×) a) *Gabez, bels nies Rollanz*: 469. 536. 803. 804. 4

b) *cist gas valt treis des altres*: 616. 1

14. × –̋ ; × –̋ × –̋ (×) a) *veez com grant beltet!*: 448. 1

b) —

Schwebend:

15. × ∸ ; × –́ × –́ (×) a) *bise ne altre venz*: 354. 1

b) —

Typus B × – × ; – × – (×)

Übereinstimmend:

16. × – × ; ⏑ × –́ (×) a) *si s'en est retornez*: 60. 247. 833. 865. 4

b) —

17. × – × ; – × –́ (×) a) *desoz un olivier*: 7. 19. 222. 839. 4

b) *par sa recreantise*: 697. 1

18. × ∸ × ; – × –́ (×) a) *si com out precchiet*: 173. 530. 541. 554. 580. 721. 847. 7

b) —

19. × –̀ × ; – × –́ (×) a) *de quei me conoissiez*: 305. 257. 584. 3

b) —

20. × –̏ × ; ⏑ × –́ (×) a) —

b) *et cele est revestue*: 331. 1

21. × –̏ × ; – × –́ (×) a) *se vont esbaneiant*: 270. 558. 2

b) —

22. × –̏ × ; ∸ × –̋ (×) a) *cist hoem est enragiez*: 528. 551. 562. 589. 4

b) —

23. × –́ × ; ⏑ × –́ (×) a) *noveles demander*: 147. 193. 372. 422. 542. 666. 6

b) *com issent de l'encloistre*: 827. 1

24. × –́ × ; – × –́ (×) a) *reguardet sa moillier*: 5. 8. 30. 55. 82. 84. 129a. 140. 142. 143. 176. 221. 253. 311. 313. 345. 358. 376. 393. 405. 413. 416. 445. 450. 464. 500. 510. 552. 529. 668. 672. 757. 837. 849. 34

b) *passerent a Lalice*: 106. 109. 110. 111. 115. 205. 208. 210. 317. 332. 570. 639. 649. 704. 706. 793. 16

25. × –́ × ; ∸ × –́ (×) a) — (Sa.)
b) *de fer i ait une alne*: 606. 1

26.[1]) × –́ × ; –̀ × –́ (×) a) —
b) *ne onques puis encore*: 122. 1

27. × –́ × ; –̏ × –́ (×) a) *la terre Damnedeu*: 69. 1
b) *de marbre peint a volte*: 113. 1

Schwebend:

28. × ⏓ × ; ⏑ × –́ (×) a) *entre ses chevaliers*: 15. 39. 42. 181. 198. 242. 274. 297. 349. 351. 387. 388. 431. 485. 674. 717. 765. 858. 18
b) *qui'st de sainte Marie*: 207. 211. 320. 325. 635. 655. 800. 830. 8

29. × ⏓ × ; – × –́ (×) a) *un petit m'entendez*: 67. 81. 89. 125. 138. 155. 164. 188. 225. 241. 249. 250. 282. 309. 355. 370. 397. 403. 407. 419. 447. 468. 472. 477. 478. 492. 501. 522. 581. 585. 587. 598. 627. 739. 743. 758. 767. 772. 38
b) *tres que en Capadoce*: 48. 104. 648. 658. 702. 707. 6

30. × ⏑ × ; ∸ × –́ (×) a) *vers le rei, mon seignor*: 506. 544. 2
b) *la dedenz cel encloistre*: 821. 1

31. × ⏓ × ; –̀ × –́ (×) a) —
b) *Charles at fait folie*: 629. 1

32. × ⏓ × ; ⏓ × –́ (×) a) *lui mëisme monter*: 560. 599. 2
b) *un petit se repose*: 120. 1

33. × ⏓ × ; – × –́ (×) a) *folement respondiet*: 12. 350. 356. 736. 842. 5
b) —

34. × ⏓ × ; –̀ × –́ (×) a) *s'il feront altresi*: 737. 1
b) —

35. × – × ; ⏑ × –́ (×) a) *de mes bons chevaliers*: 22. 37. 65. 80. 90. 94. 126. 160. 163. 172. 179. 189. 214. 216. 217. 218. 233. 251. 254. 256. 261. 263. 267. 276. 285. 308. 336. 347. 357. 373. 374. 398. 400. 409. 459. 460. 470. 476. 491. 520. 546. 592. 665. 667. 669. 714. 716. 732. 737 a. 745. 781. 843. 851. 859. 862. 55
b) *par mi l'uis de la sale*: 614. 615. 632. 634. 638. 644. 647. 651. 657. 684. 689. 705. 795. 13

[1]) [Korr.-Anm.] Hierher auch unten Nr. 49 b.

36. × – × ; – × ´–(×) a) *molt en est corociez*: 17. 3. 18. 29. (Sa.) 35. 36. 40. 58. 70. 77. 87. 124. 130. 131. 134. 135. 136. 141. 167. 170. 171. 175. 178. 190. 191. 202. 224. 227. 237. 239. 240. 244. 245. 246. 248. 260. 266. 269. 273. 278. 286. 291. 295. 296. 299. 316. 339. 341. 348. 360. 366. 371. 377. 382. 383. 384. 385. 389. 390. 399. 404. 406. 408. 411. 418. 428. 432. 443. 451. 461. 479. 480. 484. 487. 512. 517. 534. 559. 561. 564. 601. 628. 664. 682. 723. 728. 742. 744. 748. 750. 752. 770. 771. 778. 831. 835. 838. 866. 870. 99

b) *od ses granz compaignies*: 98. 102. 319. 329. 640. 5

37. × – × ; – × ´–(×) a) *et les muz font parler*: 258. 473. 582. 3

b) *com li soens sens le vostre*: 50. 685. 2

38. × – × ; ´– × ´–(×) a) —

b) *est li reis Charlemaignes*: 783. 608. 2

39. × : × ; ⏑ × ´–(×) a) *les corones es chies*: 20. 25. 79. 97. 230. 268. 426. 429. 452. 467. 508. 516. 524. 547. 593. 597. 676. 775. 805. 861. 20

b) *et Borgoigne guerpirent*: 100. 566. 572. 617. 631. 636. 686. 698. 790. 801. 10

40. × : × ; – × ´–(×) a) *orendreit lem direz*: 41. 59. 62. 88. 92. 162. 255. 314. 449. 454. 455. 475. 482. 523. 671. 731. 754. 777. 778. 854. 20

b) *environ et en coste*: 121. 569. 604. 605. 654. 656. 687. 688. 699. 700. 709. 818. 824. 13

41. × · × ; · × ´–(×) a) *tres par mi cel palais*: 513. 537. 588. 863. 4

b) *a fiance estes morte*: 52. 792. 2

42. × . × ; ´– × ´–(×) a) *Al comant Damnedeu*: 252. 1

b) *por amor Charlemaigne*: 791. 1

43. × × ; ´– × ´–(×) a) *a cristal molt gentil*: 380. 1

b) *ne dotez, bele amie*: 712. 1

44. × ´– × ; ⏑ × ´–(×) a) *ne si bons chevaliers*: 28. 38. 272. 557. 4

b) *que reis Charles i ofret*: 112. 116. 209. 213. 326. 645. 711. 784. 8

45. × ´– × ; – × ´–(×) a) *entorn lui en estant*: 6. 293. 465. 519. 538. 555. 619. 749. 812. 9

b) *et Bertrans si i fusset*: 327. 613. 2

46. × –́ × ; ⏑ × –́ (×) a) *a or fin reluisant*: 284. 294. 359. (Sa.) 456. 463. 5
b) —
47. × –́ × ; – × –́ (×) a) *se Deu plaist, en irez*: 68. 78. 83. 158. 180. 304. 375. 379. 586. 623. 766. 780. 846. 850. 14
b) —
48. × –́ × ; : × –́ (×) a) —
b) *De tot ço n'aiez cure*: 323. 1
49.[1]) × –́ × ; –̀ × –́ (×) a) —
b) *de sainte Paternostre*: 114. 1

Typus C × – × – ; × – (×)

Übereinstimmend:

50. × ⏑ × –̇ ; × –́ (×) a) *o ne li oi rovet*: 150. 1
b) —
51. × ⏑ × –́ ; × –́ (×) a) *si me cuidai joer*: 33. 280. 364. 490. 494. 521. 527. 624. 729. 814. 10
b) *mais que muër nen oset*: 44. 45. 798. 3
52. × – × –́ ; × –́ (×) a) *ne la corone el chief*: 10. 61. 66. 71. 72. 76. 95. 127. 128. 129. 144. 151. 153. 154. 187. 197. 223. 234. 271. 283. 289. 315. 346. 386. 391. 392. 394. 401. 415. 421. 430. 435. 439. 440. 441. 444. 483. 489. 499. 518. 526. 543. 545. 549. 550. 563. 591. 621. 622. 663. 670. 679. 715. 725. 727. 741. 747. 751. 753. 755. 756. 769. 773. 774. 810. 832. 840. 844. 845. 855. 857. 864. 72
b) *et sont entret en Grice*: 103. 206. 321. 330. 565. 578. 607. 612. 641. 660. 785. 786. 817. 825. 829. 15
53. × –̇ × –́ ; × –́ (×) a) *en cel mostier entrer*: 123. 137. 145. 149. 474. 5
b) *icele part s'aprochet*: 119. 1
54. × –̀ × –́ ; × –́ (×) a) *al saint Denis mostier*: 1. 91. 201. 437. 496. 720. 764. 7
b) *et cele gent haïe*: 105. 577. 683. 3
55. × –̈ × –́ ; × –́ (×) a) *verrez le rei seant*: 281. 292. 369. 438. 488. 504. 662. 762. 802. 9
b) —
56. × –̈ × –́̈ ; × –́̈ (×) a) *corant par tel vigor*: 498. 505. 2
b) —

[1]) [Korr.-Anm.] Irrtümlich hierher statt zu Nr. 26 b gestellt.

57. × ́– × – ; × ́–(×) a) — (Sa.)
b) *pitiet en at molt grande*: 788. 828. 2
58. × ́– × ́– ; × ́–(×) a) *qui tant at bloi le peil*: 486. 532. 813. 3
b) —

Schwebend:

59. × – × ́– ; × ́–(×) a) *crient et halt et cler*: 243. 168. 195. 262. 368. 402. 442. 493. 553. 724. 815. 11
b) *une citet antive*: 108. 574. 650. 710. 794. 819. 6
60. × – × ́– ; × ́–(×) a) *el premier chief devant*: 96. 186. 352. 3
b) —
61. × – × ́– ; × ́–(×) a) *trop vos poez preisier*: 13. 31. 54. 73. 133. 192. 196. 199. 220. 229. 231. 275. 279. 287. 298. 300. 335. 340. 511. 600. 678. 21
b) *bien seelee et close*: 117. 118. 333. 637. 659. 713. 6
62.[1]) × – × ́– ; × ́–(×) a) *plus belement li siet*: 16. 238. 310. 841. 4
b) —
63.[1]) × – × ́– ; × ́–(×) a) *Bien dei avant gaber*: 453. 1
b) —
64. × – × – ; × ́–(×) a) *les chaieres, li banc*: 343. 1
b) —
65. × – × – ; × ́–(×) a) *qui martirs fut por Deu*: 165. 1
b) —
66. × – × – ; × ́–(×) a) *enchantere est, ço crei*: 733. 734. 2
b) —
67. × ́– × ́– ; × ́–(×) a)
b) *avreit cent feiz ma fille*: 694. 1

Typus C[1] × – × – ; × –(×)

Ubereinstimmend:

68. × ́– × ́– ; × ́–(×) a) —
b) *qui dist si grant folie*: 693. 1
69. × ́– × ́– ; × ́–(×) a) *li reis s'escharpe prent*: 86. 159. 232. 312. 363. 365. 367. 595. 760. 807. 809. 11
b) *et l'un denier abatre*: 611. 1

Schwebend: —

[1]) [Korr.-Anm.] Irrtümlich als verschieden angesetzt.

Typus D × – × – × ; – (×)

Übereinstimmend: (Sa.)

70. × ⏑ × –́ × ; –́ (×) a) —
b) *donc ne me pris jo mie*: 696. 1

71. × – × –̈ × ; –́ (×) a) —
b) *dist l'emperere Charles*: 602. 1

72. × – × –́ × ; –́ (×) a) *od sa compaigne grant*: 259. 306. 342. 362. 740. 746. 6
b) *tant com ma terre dure*: 324. 571. 822. 823. 826. 5

73. × –̇ × –́ × ; –́ (×) a) *ço est meismes Deus*: 139. 277. 590. 3
b) —

74. × –̀ × –́ × ; –́ (×) a) *ou sist meismes Deus*: 157. 1
b) *ne lor atarget mie*: 703. 1

75. × –́ × –̋ × ; –̋ (×) a) *demie liue grant*: 264. 1
b) *demie liue large*: 609. 1

Schwebend:

76. × – × ⏑ × ; –́ (×) a) *veit le contenant fier*: 303. 1
b) —

77. × ⏑ × : × ; –́ (×) a) *vos le comparrez chier*: 24. 396. 675. 3
b) —

78. × ⏑ × –́ × ; –́ (×) a) *corre de totes parz*: 768. 1
b) *furent oitante milie*: 99. 568. 2

79. × – × ⏑ × ; –́ (×) a) *donc l'otreierai bien*: 23. 436. 596. 673. 4
b) *en avant de cent milie*: 634 a. 691. 2

80. × ⏑ × – × ; –́ (×) a) *molt avez les ners durs*: 539. 1
b) *que jo ne vos sai dire*: 212. 1

81. × – × : × ; –́ (×) a) *qui en sa citet sont*: 495. 677. 722. 3
b) *en Jerusalem vile*: 204. 692. 2

82. × – × –́ × ; –́ (×) a) *ou li reis Hugue gist*: 620. 1
b) *ne gaberez mais altre*: 661. 1

83. × –̀ × : × ; –́ (×) a) —
b) *ne poet remaneir mie*: 690. 1

84. × –̀ × –́ × ; –́ (×) a) —
b) *se deit hoem bien enfraindre*: 789. 1

Typus E × – × – × – (×)

Übereinstimmend: (Sa.)

85. × ◡ × ˙ × ⏊ (×) a) —
b) *et de Constantinoble*: 47. 1

86. × ◡ × ⏊ × ⏊ (×) a) —
b) *donc me verrez escorre*: 573. 43. 2

87. × – × – × ⏊ (×) a) *ne vos en corociez*: 26. 34. 174. 177. 215. 305. 432. 7
b) *sereit aconseiie*: 328. 695. 2

88. × – × ˙ × ⏊ (×) a) *et vostre conseiller*: 21. 462. 738. 782. 4
b) —

89. × – × ⏊ × ⏊ (×) a) *quant vos prestat ostel*: 466. 1
b) —

90. × – × ⏊ × ⏊ (×) a) —
b) *si commençat a rire*: 708. 1

91. × ˙ × ⏊ × ⏊ (×) a) —
b) *iço at dit l'escolte*: 576. 1

92. × ⏊ × ⏊ × ⏊ (×) a) *ne altre en chiet del poign*: 503. 1
b) —

Schwebend:

93. × ◡ × – × ⏊ (×) a) *ja ne vos en crerrai*: 515. 618. 625. 681. 763. 5
b) —

94. × ◡ × ˙ × ⏊ (×) a) *tres que l'avrai vëut*: 57. 75. 235. 808. 4
b) —

95. × – × ˙ × ⏊ (×) a) —
b) *se vos en prenez guarde*: 610. 1

96. × ˙ × – × ⏊ (×) a) *molt m'avez irascut*: 53. 184. 185. 236. 4
b) —

97. × – × ˙ × ⏊ (×) a) —
b) *criem qu'ele seit perdue*: 322. 1

98. × ˙ × ⏊ × ⏊ (×) a) —
b) *ço savrai jo encore*: 51. 1

Unvollständig: 334. 334 a. 630. 719. 719 a. 5

Übersicht.

I. Halbvers: Summe 874 (darunter 2 unvollständig). Davon männlich 459, weiblich 414. Übereinstimmend 323 (männlich 157, weiblich 166), schwebend 550 (männlich 302, weiblich 248).[1]

II. Halbvers: Summe 874 (darunter 5 unvollständig). Davon männlich 684, weiblich 189. Übereinstimmend 371 (männlich 289, weiblich 82), schwebend 502 (männlich 395, weiblich 107).[2]

A × — ; × — × — (×) 162. — II. 115.

	I. männl.	I. weibl.	II. männl.	II. weibl.
über	48	59	75	17
schw.	22	33	20	3
Sa.	70	92	95	20

A¹ × — ; × — × — (×) 8. — II. 7.

	I. männl.	I. weibl.	II. männl.	II. weibl.
über	5	2	5	1
schw.	—	1	1	—
Sa.	5	3	6	1

B × — × ; — × — (×) 460. — II. 466.

	I. männl.	I. weibl.	II. männl.	II. weibl.
über	42	38	65	22
schw.	207	173	301	78
Sa.	249	211	366	100

B¹ × — × ; — × — (×) 3. — II. —

	I. männl.	I. weibl.
über	—	2
schw.	1	—
Sa.	1	2

C × — × — ; × — (×) 173. — II. 192.

	I. männl.	I. weibl.	II. männl.	II. weibl.
über	42	56	109	24
schw.	46	29	46	13
Sa.	88	85	155	37

C¹ × — × — ; × — (×) 3. — II. 13.

	I. männl.	I. weibl.	II. männl.	II. weibl.
über	1	2	11	2
schw.	—	—	—	—
Sa.	1	2	11	2

D × — × — × ; — (×) 19. — II. 44.

	I. männl.	I. weibl.	II. männl.	II. weibl.
über	6	2	11	9
schw.	5	6	14	10
Sa.	11	8	25	19

[1] Den Rechnungsfehler von einem Halbvers bitte ich zu entschuldigen. Auf das Ergebnis hat er natürlich keinen Einfluss.

[2] Die Statistik ergiebt 4 Verse zu viel. Vgl. Fussnote 1.

E × — × — × ×(×) 41. | 36.

männl. über.	11	weibl. über.	4	männl. über.	13	weibl. über.	7
„ schw.	21	„ schw.	5	„ schw.	13	„ schw.	3
Sa.	32	Sa.	9	Sa.	26	Sa.	10

E² × — × — × —(×) 4. | —

männl. über.	2	weibl. über.	1
„ schw.	—	„ schw.	1
Sa.	2	Sa.	2

§ 21. Athalie. I. Halbvers.

Typus A × — ; × — × —(×)

Übereinstimmend: (Sa.)

1. × ⏑ ; × — × —́(×) a) *et que, pour signaler*: 1781. 1
   b) —
2. × ; × — × —́(×) a) *aura sur l'horizon*: 154. 1
   b) *par où, sans qu'on le voie*: 1060. 1
3. × —̀ ; × — × —́(×) a) *ne fasse avec mes pleurs*: 194. 384. 1614. 1778. 4
   b) *allait de sa colère*: 970. 1
4. × —̀ ; × — × —́(×) a) *du jour que j'arrachai*: 189. 272. 332. 707. 797. 908. 1238. 1565. 1617. 1771. 10
   b) *à moins qu'il n'eût pour mère*: 1074. 1414. 2
5. × —̀̀ ; × —̀ × —́(×) a) *sur tout j'ai cru devoir*: 195. 242. 602. 1206. 1221. 5
   b) —
6. × —́ ; × ⏑ × —́(×) a) *du sceptre de David*: 73. 95. 193. 250. 274. 284. 423. 544. 787. 856. 917. 1051. 1062. 1068. 1246. 1285. 1312. 1364. 1437. 1527. 1591. 1620. 1632. 1680. 1726. 25
   b) *grand Dieu! Dans ce désordre*: 507. 1030. 1633. 3
7. × —́ ; × — × —̀(×) a) *Abner, quoi qu'on se pût*: 201. 967. 1420. 3
   b) *Hé bien! que nous fait-elle*: 1031. 1
8. × —́ ; × — × —́(×) a) *et tous devant l'autel*: 9. 37. 63. 99. 121. 124. 127. 134. 218. 230. 237. 239. 243. 252. 257. 273. 283. 288. 291. 327. 382. 403. 413. 415. 426. 441. 442. 473. 478. 500. 502. 510. 529. 575. 578. 617. 629. 640. 657. 691. 712. 727. 729. 813. 857. 862. 888. 896.

897. 898. 901. 919. 922. 941. 956. 965. 975. 994. 999. (Sa.)
1007. 1012. 1038. 1069. 1083. 1084. 1094. 1098. 1141.
1168. 1171. 1179. 1224. 1226. 1237. 1241. 1254. 1271.
1287. 1304. 1329. 1339. 1342. 1348. 1358. 1415. 1429.
1435. 1440. 1441. 1450. 1458. 1498. 1499. 1536. 1547.
1549. 1551. 1560. 1582. 1611. 1619. 1621. 1639. 1690.
1728. 1731. 1735. 1768. 1787. 1807. 110

b) *je viens, selon l'usage*: 2. 13. 21. 41. 47. 67. 114. 595.
747. 910. 983. 986. 1011. 1014. 1408. 1459. 1613.
1675. 1699. 19

9. × –́ ; × · × –́ (×) a) *au Dieu de l'univers*: 11. 69. 74.
732. 1381. 5

b) *Hé bien, de cette impie*: 1808. 1

10. × –́ ; × –̀ × –́ (×) a) *huit ans déjà passés*: 72. 893. 1104.
1114. 1260. 1291. 1552. 7

b) *je sors, et vais me joindre*: 163. 1

11. × –́ ; × -̀ × –́ (×) a) *du temple, orné partout*: 7. 48. 61.
402. 670. 878. 1013. 1071. 1076. 1245. 1265. 1404.
1462. 1518. 1526. 1734. 1748. 1753. 1762. 19

b) *grand Dieu, voici ton heure*: 1668. 1

12. × –́ ; × –́ × –́ (×) a) *montrons ce jeune roi*: 173. 318.
571. 678. 1556. 1674. 1689. 7

b) *venez: de l'huile sainte*: 1411. 1745. 2

13. × –̋ ; × ⌣ × –́ (×) a) *hélas! sous le couteau*: 1492. 1

b) —

14. × –̋ ; × -- × –́ (×) a) *hélas! nous espérions*: 131. 255.
1073. 1113. 1199. 1388. 1402. 1432. 8

b) —

15. × –̋ ; × –̏ × –́ (×) a) *o ciel! dans tous les yeux*: 1516.
1601. 2

b) *moi seul, donnant l'exemple*: 950. 1544. 2

16. × –̋ ; × –́ × –́ (×) a) —

b) *hélas! l'état horrible*: 241. 302. 2

Schwebend:

17. × ⏓ ; × ⌣ × –́ (×) a) *daigne, daigne, mon Dieu!*: 292. 1

b) *lave jusques au marbre*: 750. 1

18. × ⏓ ; × – × –́ (×) a) *même, de mon amour*: 191. 497.
604. 1671. 1695. 1720. 1739. 7

b) —

19. × ⏑ ; × –̇ × –́ (×) a) *l'arche qui fit tomber*: 1545. (Sa.) 1
b) —
20. × ⏑ ; × –̈ × –́ (×) a) *temple, renverse-toi*: 1152. 1308. 2
b) —
21. × ⏑ ; × –́ × –́ (×) a) *peuples, et vous, Abner*: 1722. 1
b) —
22. × –̇ ; × ⏑ × –́ (×) a) *a-t-il près de son roi*: 200. 285. 2
b) —
23. × –̇ ; × – × –́ (×) a) *ici tous les objets*: 431. 1
b) —
24. × –̈ ; × ⏑ × –́ (×) a) *où sont, Dieu de Jacob*: 1472. 1
b) —
25. × –̈ ; × . × –́ (×) a) *à qui choisiriez-vous*: 1284. 1
b) —
26. × –́ ; × ⏑ × –́ (×) a) *lancer sur le lieu saint*: 54. 84. 87. 138. 145. 159. 447. 450. 557. 588. 592. 638. 702. 717. 743. 798. 801. 807. 1034. 1044. 1086. 1108. 1143. 1216. 1413. 1457. 1476. 1501. 1646. 1733. 30
b) *fuyez tout ce tumulte*: 433. 457. 605. 720. 848. 1332. 1385. 7
27. × –́ ; × – × –́ (×) a) *enfin, depuis deux jours*: 51. 71. 77. 126. 142. 472. 619. 677. 740. 749. 870. 1089. 1093. 1220. 1305. 1410. 1445. 1610. 1673. 19
b) *et Dieu, par sa voix même*: 275. 620. 1347. 1631. 4
28. × –́ ; × –̇ × –́ (×) a) *hé bien, trouvez-moi donc*: 1644. 1
b) —
29. × –̈ ; × – × –́ (×) a) *hélas! d'où nous viendra*: 1175. 1
b) —

Typus A¹ × – ; × – × – (×)

Übereinstimmend:

30. × –̈ ; × –́ × –́ (×) a) *dit-elle: un feu vengeur*: 1579. 1
b) —
31. × –́ ; × – × –́ (×) a) *les cieux par lui fermés*: 122. 1
b) —
32. × –́ ; × –̇ × –́ (×) a) *hé bien! il faut revoir*: 585. 1
b) —
33. × –́ ; × –̈ × –́ (×) a) *Joas, laissé pour mort*: 247. 974. 2
b) *et Dieu trouvé fidèle*: 112. 669. 2

34. × –́ ; × –́ × –̈ (×) a) *allez. Enfin je puis*: 601. (Sa.) 1
b) —
35. × –́ ; × –́ × –́ (×) a) *quand Dieu par plus d'effets*: 105. 310. 336. 364. 406. 480. 535. 574. 577. 581. 613. 621. 875. 890. 894. 945. 1317. 1335. 1344. 1393. 1416. 1497. 1521. 1553. 1566. 1743. 1761. 1786. 1793. 29
b) *les lois à tout profane*: 852. 90. 1064. 1186. 1354. 1773. 6
36. × –̈ ; × –̈ × –́ (×) a) *hélas! de quel péril*: 185. 1
b) —
37. × –̈ ; × –́ × –̈ (×) a) *Abner, le brave Abner*: 199. 847. 1262. 1323. 4
b) —

Schwebend:

38. × ⏑ ; × –́ × –́ (×) a) *j'entre. Le peuple fuit*: 532. 1
b) —
39. × ⏑ ; × –́ × –́ (×) a) *Dieu qui, frappant Joram*: 231. 1
b) —

Typus B × – × ; – × – (×)

Übereinstimmend:

40. × ⏑ × ; – × –́ (×) a) *vous ne leur prononcez*: 706. 912. 1134. 1600. 1714. 1792. 6
b) —
41. × ⏑ × ; – × –́ (×) a) *et que de Jézabel*: 59. 1
b) —
42. × – × ; ⏑ × –́ (×) a) *mais nous nous reverrons*: 736. 1249. 2
b) —
43. × – × ; – × –́ (×) a) *je leur déclarerai*: 180. 207. 461. 486. 636. 637. 667. 840. 996. 1105. 1377. 1443. 1642. 1661. 1725. 15
b) *et sa miséricorde*: 100. 724. 976. 3
44. × · × ; ⏑ × –́ (×) a) *tandis que je me vais*: 309. 1
b) —
45. × · × ; ⏑ × –́ (×) a) *avant que de Mathan*: 1097. 1
b) —

46. × ˙ × ; — × –́(×) a) *jusqu'où de leurs discours*: 596. (Sa.)
739. 881. 1054. 1121. 5
b) *et c'est ce qui redouble*: 958. 1055. 1653. 3
47. × –̀ × ; ◡ × –́(×) a) *autant que je le puis*: 192. 534.
939. 953. 1687. 5
b) *tandis qu'à me répondre*: 1630. 1
48. × –̀ × ; — × –́(×) a) *se fait initier*: 19. 42. 76. 177. 232.
414. 1033. 1058. 1383. 1618. 1777. 1783. 1795. 13
b) *et fait dans la faiblesse*: 228. 1
49. × –̏ × ; — × –̏(×) a) *il faut que vous soyez*: 1267. 1
b) —
50. × –̏ × ; ◡ × –̏(×) a) *autant que de David*: 271. 1
b) —
51. × –̏ × ; — × –́(×) a) *ne sait pas même encor*: 202. 679.
915. 943. 962. 1158. 1185. 1263. 1391. 1455. 1461.
1512. 1533. 1578. 1654. 1711. 1744. 17
b) *déjà sont à ta porte*: 1040. 1046. 2
52. × –́ × ; ◡ × –̏(×) a) *peut-être que Mathan*: 924. 12. 2
b) —
53. × –́ × ; ◡ × –́(×) a) *du zèle de ma loi*: 85. 22. 164. 170.
223. 299. 440. 511. 531. 593. 597. 622. 662. 1019.
1020. 1133. 1330. 1706. 1764. 1765. 1775. 21
b) *un songe (me devrais-je)*: 487. 1372. 1809. 3
54. × –́ × ; — × –̏(×) a) *heureuse si je puis*: 437. 1
b) —
55. × –́ × ; — × –́(×) a) *le reste pour son Dieu*: 17. 18. 162.
165. 174. 209. 225. 263. 265. 293. 375. 389. 394. 409.
430. 439. 491. 501. 516. 517. 566. 582. 616. 618. 703.
827. 905. 930. 1002. 1035. 1057. 1120. 1123. 1150.
1161. 1170. 1193. 1195. 1247. 1258. 1319. 1328. 1361.
1395. 1422. 1430. 1478. 1659. 1766. 1784. 50
b) *il faut que sur le trône*: 278. 316. 392. 401. 412. 454.
456. 460. 718. 790. 1003. 1338. 1609. 1650. 14
56. × –́ × ; ˙ × –́(×) a) *mon père, quel moyen*: 1324. 1
b) —
57. × –́ × ; –̀ × –́(×) a) *Dieu même, disent-ils*: 97. 580. 2
b) —
58. × –́ × ; –̏ × –́(×) a) *qu'il venge tôt ou tard*: 666. 169.
1167. 1581. 4
b) —

59. × –́ × ; –́ × –́ (×) a) *la flatte ... Chères soeurs*: 1554. (Sa.) 1
b) —

Schwebend:

60. × ⏑ ✕ ; ⏑ × –́ (×) a) *et de toute vertu*: 38. 161. 213. 215. 378. 390. 499. 527. 598. 603. 606. 632. 721. 730. 838. 845. 850. 855. 900. 916. 1111. 1180. 1187. 1213. 1225. 1322. 1369. 1371. 1439. 1446. 1541. 1665. 1627. 1636. 1641. 35
b) *cette femme superbe*: 398. 438. 462. 611. 899. 955. 6

61. ✕ ⏓ × ; ⏓ ✕ –́ (×) a) *ose des premiers temps*: 16. 1
b) —

62. ✕ ⏓ ✕ ; – × –̈ (×) a) *élevée au-dessus*: 872. 1
b) —

63. × ⏓ ✕ ; – × –́ (×) a) *qui rehausse en Joad*: 28. 44. 55. 81. 171. 183. 190. 222. 236. 249. 259. 268. 296. 333. 343. 404. 410. 420. 448. 479. 483. 488. 514. 526. 549. 560. 647. 723. 744. 752. 766. 767. 879. 904. 918. 920. 937. 938. 1023. 1028. 1050. 1092. 1107. 1127. 1144. 1154. 1166. 1190. 1295. 1333. 1350. 1368. 1433. 1495. 1529. 1572. 1586. 1637. 1647. 1685. 1693. 1702. 1712. 1732. 1759. 1760. 66
b) *oui, je viens dans son temple*: 1. 103. 304. 469. 812. 861. 876. 889. 1202. 1259. 1453. 1530. 1559. 1800. 14

64. × ⏓ ✕ ; · × –́ (×) a) *qui venez si souvent*: 301. 1418. 2
b) —

65. × ⏓ ✕ ; –̈ × –́ (×) a) *apprenez, roi des Juifs*: 1814. 1
b) *appelez tout le peuple*: 1686. 1801. 2

66. × ⏑ ✕ ; –́ × –́ (×) a) *je le pris tout sanglant*: 251. 530. 2
b) —

67. × ⏓ ✕ ; – × –́ (×) a) *hé! que puis-je au milieu*: 93. 1
b) —

68. × – ✕ ; ⏓ × –̈ (×) a) *et du temple déjà*: 160. 654. 1176. 3
b) —

69. × . ✕ ; ⏓ × –́ (×) a) *il affecte pour vous*: 45. 46. 52. 75. 110. 119. 120. 123. 133. 137. 140. 148. 151. 175. 188. 203. 205. 240. 256. 280. 294. 300. 306. 308. 312. 346. 353. 357. 358. 369. 388. 418. 444. 466. 474. 476. 489. 492. 543. 546. 548. 563. 564. 573. 576. 590. 651. 652. 656. 663. 664. 683. 709. 714. 734. 735. 738. 741. 789.

795. 830. 832. 834. 886. 892. 895. 911. 913. 923. 944. (Sa.)
948. 951. 952. 961. 984. 988. 990. 992. 1039. 1047.
1048. 1049. 1066. 1077. 1078. 1080. 1082. 1099. 1103.
1106. 1118. 1129. 1132. 1145. 1218. 1222. 1244. 1251.
1266. 1270. 1281. 1282. 1283. 1288. 1292. 1300. 1301.
1310. 1321. 1353. 1366. 1380. 1384. 1386. 1387. 1390.
1396. 1399. 1423. 1431. 1436. 1505. 1513. 1517. 1531.
1535. 1538. 1546. 1564. 1590. 1615. 1643. 1649. 1676.
1678. 1701. 1709. 1715. 1727. 1742. 1749. 1752. 1779.
1788. 144

b) *de l'enceinte sacrée*: 400. 65. 91. 102. 220. 338. 376.
427. 627. 649. 693. 796. 909. 1005. 1022. 1067. 1444.
1522. 1523. 1570. 1599. 1645. 1658. 1663. 1682. 1767. 26

70. × . × ; — × ∸ (×) a) *vous conduire au travers*: 1563. 1
b) —

71. × ∸ × ; — × ∸ (×) a) *vous sortez? Vous avez*: 569. 1
b) —

72. × ∸ × ; — × ∸ (×) a) *vous verrez s'il le faut*: 1664. 1
b) —

73. × ∸ × ; — × ∸ (×) a) *célébrer avec vous*: 3. 10. 25. 31.
32. 49. 50. 56. 62. 66. 78. 98. 111. 116. 117. 128. 136.
141. 147. 149. 168. 172. 176. 179. 184. 187. 196. 197.
198. 204. 210. 212. 219. 229. 238. 244. 245. 254. 260.
261. 270. 281. 286. 289. 303. 313. 328. 350. 352. 362.
374. 381. 397. 422. 434. 445. 458. 475. 482. 485. 506.
509. 512. 518. 523. 525. 536. 537. 542. 547. 551. 553.
562. 567. 570. 579. 586. 609. 610. 625. 660. 665. 673.
687. 696. 698. 710. 711. 731. 742. 748. 762. 763. 772.
782. 805. 824. 860. 865. 873. 880. 883. 885. 906. 914.
925. 928. 929. 932. 933. 942. 949. 963. 968. 969. 972.
977. 978. 981. 987. 1001. 1004. 1037. 1043. 1045. 1052.
1053. 1061. 1063. 1072. 1075. 1087. 1117. 1128. 1142.
1147. 1149. 1160. 1165. 1177. 1182. 1250. 1252. 1257.
1261. 1286. 1296. 1297. 1303. 1307. 1309. 1314. 1318.
1320. 1331. 1340. 1341. 1346. 1352. 1356. 1359. 1379.
1401. 1403. 1405. 1409. 1412. 1421. 1428. 1449. 1481.
1485. 1504. 1511. 1520. 1524. 1525. 1534. 1539. 1542.
1555. 1567. 1569. 1574. 1580. 1583. 1584. 1602. 1604.
1635. 1652. 1657. 1660. 1669. 1672. 1677. 1688. 1691.
1692. 1696. 1698. 1700. 1705. 1708. 1729. 1737. 1754.

1782. 1785. 1789. 1794. 1802. 1804. 1811. 1812. 1815. (Sa.)
1816. 217

b) *à l'injuste Athalie*: 206. 130. 411. 572. 594. 612. 643. 668. 672. 674. 701. 839. 849. 871. 934. 946. 954. 957. 973. 1018. 1021. 1029. 1036. 1269. 1425. 1537. 1550. 1595. 1598. 1681. 1738. 1746. 1751. 1790. 1791. 35

74. × – × ; –̇ × –́(×) a) *que les temps sont changés*: 5. 14. 689. 1122. 4

b) —

75. × –̣ × ; –̀ × –́(×) a) *que Joad mette un frein*: 599. 816. 846. 1112. 1798. 5

b) —

76. × –̣ × ; –̀̈ × –́(×) a) *éteignit tout le feu*: 96. 690. 1482. 1588. 1741. 5

b) *vous, son fils, tout ce peuple*: 1623. 1

77. × –̣ × ; –́ × –́(×) a) *un sujet plus pressant*: 455. 513. 1085. 1718. 4

b) *demeurez. Grande reine*: 459. 1

78. × ÷ × ; –̣̇ × –́(×) a) *et blasphème son nom*: 20. 70. 144. 1235. 1239. 1316. 6

b) *la trompette sacrée*: 6. 30. 2

79. × –̇ × ; – × –́(×) a) *ce lévite à Baal*: 40. 58. 129. 143. 157. 425. 463. 493. 607. 715. 1289. 1716. 12

b) *plus méchant qu'Athalie*: 36. 94. 540. 3

80. × ÷ × ; –̀̈ × –́(×) a) *dispersa tout son camp*: 82. 1

b) —

81. × –̀ × ; – × –̀̈(×) a) *dès longtemps elle hait*: 27. 43. 2

b) —

82. × –̀ × ; ⏑ × –́(×) a) *où dit-on que le sort*: 641. 1424. 1736. 3

b) —

83. × ̀. × ; – × –́(×) a) *dès longtemps votre amour*: 29. 276. 305. 365. 436. 555. 556. 569. 631. 633. 688. 811. 815. 825. 991. 1096. 1327. 1351. 1394. 1426. 1638. 1684. 1694. 1719. 24

b) *Dieu veut-il qu'à toute heure*: 671. 1131. 1273. 3

84. × –̀ × ; –̀ × –́(×) a) —

b) *croyez-moi, plus j'y pense*: 57. 1

85. × –̀ × ; –̀̈ × –́(×) a) *laissez-moi, cher Mathan*: 614. 1119. 2

b) —

86. × –̀ × ; –́ × –́ (×) a) — (Sa.)
b) *prêtez-moi l'un et l'autre*: 464. 1
87. × –̈ × ; ◡ × –́ (×) a) *c'est peu que, le front ceint*: 39. 424. 452. 533. 676. 1025. 1474. 1589. 1622. 1670. 10
b) *voudront-ils que leur temple*: 903. 1
88. × –̈ × ; – × –́ (×) a) *pensez-vous être saint*: 26. 340. 428. 539. 554. 626. 694. 985. 997. 1009. 1026. 1140. 1326. 1370. 1427. 1515. 1548. 1587. 1593. 19
b) *doutez-vous qu'Athalie*: 217. 1
89. × –̈ × ; –̀ × –́ (×) a) *ne vienne attaquer Dieu*: 60. 1
b) —
90. × –̈ × ; –̀ × –́ (×) a) *je crains Dieu, dites-vous*: 83. 1
b) —
91. × –́ × ; ◡̀ × –́ (×) a) *le ciel même peut-il*: 139. 1
b) —
92. × –́ × ; ◡ × –́ (×) a) *j'ai mon Dieu que je sers*: 684. 998. 2
b) *d'un vain songe peut-être*: 980. 1088. 2
93. × –́ × ; – × –́ (×) a) *et quel temps fut jamais*: 104. 383. 470. 520. 655. 1157. 1278. 1294. 1311. 1776. 10
b) *mais Dieu veut, qu'on espère*: 266. 959. 1392. 1624. 1704. 5

Typus B[1] × – × ; – × – (×)

Übereinstimmend:

94. × –̀ × ; –́ × –́ (×) a) *ne soit ce coup fatal*: 658. 1
b) —
95. × –̈ × ; –́ × –́ (×) a) *pourquoi ce livre saint*: 1248. 1
b) —

Schwebend:

96. × ◡ × ; – × –́ (×) a) —
b) *est-ce que sans retour*: 1500. 1
97. × – × ; –́ × –̈ (×) a) *tout a fui, tous se sont*: 1102. 1
b) —
98. × –̀ × ; –́ × –́ (×) a) *des lambeaux pleins de sang*: 505. 1562. 2
b) *o promesse, o menace!*: 1212. 1
99. × –̀ × ; –́ × –́ (×) a) *peuple ingrat? Quoi? toujours*: 107. 1
b) —

100. × –̇ × ; –́ × –́ (×) a) *je crains Dieu, cher Abner*: 64. (Sa.) 1
b) —

Typus C × – × – ; × – (×)

Übereinstimmend:

101. × ⏑ × –́ ; × –́ (×) a) *ai-je besoin du sang*: 88. 118.
182. 248. 264. 279. 282. 391. 416. 467. 561. 565. 600.
615. 650. 726. 733. 745. 777. 1027. 1070. 1124. 1130.
1183. 1272. 1375. 1540. 1573. 1603. 1656. 1770. 1799. 32
b) *de ce refus bizarre*: 589. 902. 2

102. × – × –̈ ; × –́ (×) a) *où sur le mont Sina*: 4. 224. 385.
705. 719. 722. 6
b) —

103. × – × –́ ; × –̇ (×) a) *Éliacin? J'en ai*: 979. 1
b) —

104. × – × –́ ; × –́ (×) a) *d'adorateurs zélés*: 15. 24. 68. 79.
92. 106. 108. 125. 132. 150. 166. 167. 246. 287. 297.
326. 335. 344. 417. 471. 484. 496. 528. 545. 568. 608.
642. 648. 700. 704. 713. 806. 809. 854. 863. 864. 866.
868. 874. 877. 882. 921. 926. 927. 935. 936. 947. 995.
1000. 1015. 1024. 1041. 1081. 1090. 1095. 1101. 1109.
1115. 1116. 1125. 1126. 1146. 1155. 1163. 1178. 1181.
1184. 1196. 1240. 1255. 1275. 1277. 1279. 1293. 1299.
1302. 1306. 1315. 1349. 1355. 1357. 1360. 1363. 1365.
1367. 1373. 1374. 1389. 1407. 1419. 1456. 1460. 1467.
1543. 1557. 1568. 1585. 1592. 1596. 1597. 1608. 1655.
1662. 1713. 1756. 1757. 1774. 1806. 1810. 109
b) *sur cette race impie*: 234. 253. 298. 386. 432. 477.
495. 591. 692. 858. 940. 964. 982. 1091. 1313. 1532.
1640. 1710. 1750. 1755. 1796. 1813. 22

105. × ∸ × –́ ; × –́ (×) a) *je vais l'offrir au Dieu*: 178. 993.
1242. 1805. 4
b) *pour blasphémer sans doute*: 408. 1

106. × –̇ × –́ ; × –́ (×) a) *faut-il, Abner, faut-il*: 109. 211.
262. 630. 639. 869. 891. 1010. 1243. 1336. 1558. 11
b) —

107. × –̈ × –́ ; × ∸ (×) a) *par quel miracle a-t-on*: 1575.
1626. 2
b) —

108. × –̎ × –́ ; × –̎ (×) a) *de quelle ardeur j'irais*: 146. (Sa.) 1
b) —

109. × –̎ × –́ ; × –́ (×) a) *Mathan d'ailleurs, Mathan*: 35. 307. 453. 508. 584. 1100. 1334. 1343. 1442. 1514. 1519. 1721. 1740. 1780. 14
b) *le peuple saint en foule*: 8. 550. 558. 1398. 4

110. × –́ × –̎ ; × –́ (×) a) *laissez, mon fils: je fais*: 1256. 1
b) —

111. × –́ × –́ ; × –̎ (×) a) *le temps est cher, seigneur*: 1629. 407. 2
b) *lui seul est Dieu, madame*: 686. 1

112. × –́ × –́ ; × –́ (×) a) *l'impie Achab détruit*: 113. 481. 624. 3
b) —

Schwebend:

113. × ⏑̣ × ⏑̣ ; × –́ (×) *une femme, peut-on*: 395. 396. 634. 3
b) —

114. × ⏑̣ × ⏑̣ ; × –́ (×) a) *mais que vois-je! Mon fils*: 379. 1
b) *l'entreprise, sans doute*: 1337. 1

115. × ⏑ × –̎ ; × –́ (×) a) *je ne veux point ici*: 465. 1
b) —

116. × ⏑ × –́ ; × ∸ (×) a) *non, revenez. Quel est*: 661. 1
b) —

117. × ⏑ × –́ ; × –́ (×) a) *on ne voit plus pour nous*: 101. 115. 269. 295. 331. 435. 451. 503. 583. 635. 644. 725. 728. 971. 1008. 1032. 1056. 1274. 1280. 1290. 1406. 1448. 1454. 1577. 1594. 1625. 1666. 1679. 1747. 1772. 30
b) *d'où te bannit ton sexe*: 405. 421. 468. 746. 1151. 1447. 6

118. × ⏑̣ × ⏑̣ ; × –̎ (×) a) *ciel! Perfide! vois-tu*: 1723. 1059. 2
b) —

119. × . × ⏑̣ ; × –́ (×) a) *sa démarche, ses yeux*: 538. 587. 697. 1253. 1378. 1494. 6
b) —

120. × . × –́ ; × –̎ (×) a) *Hé! pourrions-nous, seigneur*: 1110. 1
b) *oui, c'est Joas: je cherche*: 1769. 1

121. × – × –́ ; × –́ (×) a) *si du grand prêtre, Aaron*: 33. (Sa.)
221. 226. 233. 311. 319. 321. 429. 449. 498. 504. 559.
646. 680. 708. 737. 851. 884. 1016. 1042. 1065. 1079.
1139. 1264. 1276. 1417. 1491. 1493. 1510. 1561. 1576.
1667. 1724. 1758. 34
b) *retrouvez-vous au temple*: 156. 216. 887. 1452. 1797. 5
122. × ∸ × –́ ; × –́ a) —
b) *qui cherchez-vous? Mon père*: 853. 1

Typus C[1] × – × – ; × – (×)

Übereinstimmend:

123. × ∸ × –́ ; × –́ (×) a) *ferait cesser partout*: 135. 524.
989. 3
b) —
124. × –̈ × –́ ; × –́ (×) a) *n'achève enfin sur vous*: 23. 833.
931. 3
b) —
125. × –́ × –́ ; × –́ (×) a) *gardez pour d'autres temps*: 1325.
377. 522. 675. 810. 814. 859. 1006. 1198. 1634. 1648. 11
b) *un bruit confus s'élève*: 393. 571. 2

Schwebend: —

Typus D × – × – × ; – (×)

Übereinstimmend:

126. × ⏑ × –́ × ; –́ (×) a) *par de stériles vœux*: 86. 153. 267.
552. 1451. 5
b) *où le mensonge règne*: 1017. 1
127. × – × –́ × ; –́ (×) a) *qui rassurâtes seul*: 80. 1707. 2
b) *que sa parole est stable*: 158. 1
128. × ∸ × –̈ × ; –́ (×) a) —
b) *dans quel péril encore*: 186. 1
129. × ∸ × –́ × ; –́ (×) a) *c'était des tristes Juifs*: 1651. 1
b) —
130. × –̇ × –́ × ; –́ (×) a) *mais, quelque noble ardeur*: 214. 1
b) —

Schwebend:

131. × ∸ × ∸ × ; –́ (×) a) *comme votre fils? Oui . . .*: 699. 1
b) —

132. × ⌣ × ⌣̀× ; –́(×) a) *mais de vos premiers ans*: 645. (Sa.) 1
b) —

133. × ⌣ × ⌣̀× ; –́(×) a) *que ne lui parlez-vous?*: 1628. 1683. 2
b) *et se préparait même*: 399. 1

134. × ⌣ × –́× ; –́(×) a) —
b) *lorsque la troisième heure*: 155. 1

135. × – × ⌣̀× ; –́(×) a) *quand vous périrez tous*: 1606. 1616. 2
b) —

136. × – × –̀× ; –́(×) a) *de notre dernier roi*: 34. 1
b) —

137. × – × –́× ; –́(×) a) *livre en mes faibles mains*: 290. 277. 2
b) *fit par le tyran même*: 1612. 89. 2

D[1] × – × – × ; –(×)

Übereinstimmend:

138. × –́ × –̀́ × ; –́(×) a) *qui? Lui, madame? Lui*: 623. 1
b) —

Schwebend: —

Typus E × – × – × –(×)

Übereinstimmend:

139. × ⌣ × – × –́(×) a) —
b) *mais ce qu'à son prophète*: 1208. 1

140. × ⌣ × –̀ × –́(×) a) *je te les vais montrer*: 1717. 1
b) —

141. × ⌣ × –̀́ × –́(×) a) *il ne connaît encor*: 258. 1
b) —

142. × – × – × –́(×) a) *c'était pendant l'horreur*: 490. 628. 653. 716. 867. 1397. 6
b) —

143. × – × · × –́(×) a) —
b) *vous n'êtes pas encore*: 1298. 1

144. × – × –̀ × –́(×) a) *sait-il déjà son nom*: 181. 419. 1362. 1376. 1400. 5
b) —

145. × – × –̈ × –́ (×) a) *je l'observais hier*: 53. 235. 907. (Sa.)
1607. 4
b) *lui présentait encore*: 387. 1
146. × –̇ × –̈ × –́ (×) a) *je puis convaincre enfin*: 960. 1
b) —
147. × –̀ × –̀ × –́ (×) a) *je veux vous faire part*: 695. 1
b) —
148. × –́ × –́ × –́ (×) a) *aux seuls enfants d'Aaron*: 443.
515. 541. 1268. 1571. 5
b) —

Schwebend:

149. × ⏑ × ⏑̇ × –́ (×) a) —
b) *et je vous ferai juge*: 1665. 1
150. × ⏑ × – × –́ (×) a) *mais de ce souvenir*: 519. 681. 682.
1382. 1697. 5
b) —
151. × ⏑ × –̀ × –́ (×) a) *quoi! ne voyes-vous pas*: 1703.
1438. 2
b) —
152. × ⏑̇ × –̈ × –́ (×) a) *elle nous croit ici*: 1345. 1
b) —
153. × – × ⏑ × –́ (×) a) *ne vous l'ai-je pas dit*: 208. 1528. 2
b) —
154. × – × – × –́ (×) a) *Dieu, qui de l'orphelin*: 227. 363.
494. 685. 966. 1434. 6
b) —
155. × –̇ × –̈ × –́ (×) a) *vous avez vu les fils*: 152. 380. 2
b) —
156. × – × –́ × –́ (×) a) *avec tout autre Dieu*: 446. 1
b) —

Typus E[2] × – × – × – (×)

Übereinstimmend: —

Schwebend:

157. × ⏑̇ × –́ × –́ (×) a) *femmes, vieillards, enfants*: 1763. 1
b) —

Typus E[3] × –́ × –́ × –́ (×)

Übereinstimmend:

158. × –́ × –́ × –́ (×) a) *soldats du Dieu vivant*: 1730. 1
b) —

Schwebend: (Sa.)

159. × –́ × –́ × –́(×) a) *roi, prêtres, peuple, allons*: 1803. 1
b) —

§ 22. Athalie. II. Halbvers.

Typus A × – ; × – × –(×)

Übereinstimmend:

1. × – ; × – × –́(×) a) *et qui dans Jezraël*: 229. 445. 861. 3
b) *je suis environnée*: 1732. 1
2. × –̇ ; × – × –́(×) a) —
b) *est-il si difficile*: 365. 1
3. × –̀̀ ; × ⏑ × –́(×) a) —
b) *il faut que je m'apprête*: 159. 1
4. × –̀̀ ; × – × –́(×) a) *le jeune Éliacin*: 389. 634. 926. 1284. 1666. 5
b) *seigneur, je m'abandonne*: 188. 1350. 2
5. × –̀̀ ; × –̀ × –́(×) a) *princesse: il faut parler*: 165. 618. 2
b) —
6. × –́ ; × ⏑ × –́(×) a) *leur nombre est redoublé*: 210. 305. 509. 522. 594. 957. 977. 1094. 1150. 1260. 1432. 1661. 1734. 1769. 14
b) *qu'indigne de sa race*: 283. 620. 671. 704. 864. 1056. 1374. 1495. 1523. 1632. 1540. 1715. 1772. 13
7. × –́ ; × – × –́(×) a) *antique et solennel*: 2. 26. 33. 37. 38. 42. 65. 85. 117. 121. 182. 230. 265. 278. 333. 352. 378. 382. 394. 406. 410. 413. 417. 425. 430. 437. 442. 466. 502. 525. 533. 541. 542. 549. 569. 574. 593. 601. 614. 617. 625. 633. 650. 654. 681. 705. 706. 734. 805. 824. 832. 840. 845. 857. 869. 882. 890. 925. 930. 953. 985. 993. 1014. 1033. 1037. 1045. 1098. 1105. 1122. 1142. 1146. 1149. 1190. 1208. 1243. 1251. 1255. 1271. 1288. 1296. 1304. 1311. 1316. 1343. 1344. 1376. 1388. 1395. 1400. 1411. 1420. 1431. 1435. 1440. 1447. 1525. 1594. 1609. 1637. 1638. 1646. 1694. 1697. 1721. 1726. 1765. 1790. 1810. 1813. 109
b) *suffire aux sacrifices*: 12. 25. 28. 48. 52. 56. 68. 88. 123. 128. 191. 211. 243. 267. 271. 272. 279. 318. 327. 392. 435. 443. 444. 479. 484. 500. 536. 547. 563. 584. 587. 588. 592. 631. 635. 651. 696. 744. 747. 777. 813.

839. 848. 880. 892. 896. 936. 944. 972. 984. 1023. 1024. (Sa.)
1068. 1071. 1072. 1080. 1107. 1123. 1177. 1202. 1238.
1257. 1314. 1322. 1337. 1346. 1357. 1361. 1390. 1418.
1441. 1544. 1563. 1567. 1576. 1596. 1604. 1619. 1636.
1652. 1655. 1664. 1707. 1731. 1751. 1756. 1780. 87

8. × –́ ; × –̇ × –́ (×) a) *le temple est profané*: 381. 1013. 2
b) *posez sur cette table*: 1241. 1

9. × –́ ; × –̇ × –́ (×) a) *et moins je puis douter*: 57. 294.
498. 613. 1090. 5
b) *voudra lui faire grâce*: 240. 708. 2

10. × –́ ; × –̈ × –́ (×) a) *en long habit de lin*: 390. 1423. 2
b) *daigné servir de père*: 184. 907. 1178. 1373. 4

11. × –́ ; × –́ × –́ (×) a) *o jour heureux pour moi*: 145. 401.
537. 3
b) —

12. × –́ ; × –́ × –́ (×) a) —
b) *eh bien? Pour quelle mère*: 700. 1

13. × –́ ; × –̇ × –́ (×) a) *si dur et si cruel*: 1073. 1
b) —

Schwebend:

14. × ⏑ ; × ⏑ × –́ (×) a) *fille, digne de moi*: 497. 1
b) *trouble cette grande âme*: 875. 1139. 2

15. × ⏑ ; × – × –́ (×) a) *l'ange se dévoilant*: 409. 717. 2
b) *dites; que vous en semble?*: 1289. 1

16. × –̈ ; × . × –́ (×) a) *pourquoi renoncez-vous?*: 137. 1
b) *seigneur, le péril presse*: 1052. 1

17. × –́ ; × ⏑ × –́ (×) a) *des yeux pour ne point voir*: 106.
1240. 1553. 3
b) *j'ai cru le devoir faire*: 467. 743. 983. 1028. 1099.
1182. 1377. 1744. 8

18. × –́ ; × ⏑̈ × –́ (×) a) *offert les premiers pains*: 386. 1
b) —

19. × –́ ; × . × –́ (×) a) *Abner, vous l'avez vu*: 545. 665.
670. 721. 1267. 1513. 1562. 1622. 1701. 9
b) *rompit toute alliance*: 728. 1035. 1293. 3

20. × –́ ; × : × –́ (×) a) *soldats, délivrez-moi!*: 1729. 1
b) —

Typus A¹ × – ; × – × –(×)

Übereinstimmend: (Sa.)

21. × ′– ; × – × ′–(×) a) —
b) *tout pâle et hors d'haleine*: 380. 1

22. × ′– ; × ″– × ′–(×) a) —
b) *connais le plus superbe*: 904. 1

23. × ′– ; × ′′– × ′–(×) a) *Joas percé de coups*: 225. 694. 725. 1082. 1129. 1339. 1460. 7
b) *ouverte aux seuls lévites*: 400. 407. 423. 520. 736. 1115. 6

Schwebend:

24. × ⏑ ; × ′– × ′–(×) a) *entre, le front levé*: 398. 1
b) *pleure, cité perfide*: 1144. 1152. 2

Typus B × – × ; – × –(×)

Übereinstimmend:

25. × ⏑ × ; – × ′–(×) a) *et de sédition*: 30. 1029. 2
b) *et ne se précipite*: 1450. 1675. 2

26. × – × ; ⏑ × ′–(×) a) *nous ont enveloppés*: 418. 1
b) —

27. × – × ; – × ′–(×) a) *pour la religion*: 29. 41. 90. 238. 246. 253. 405. 453. 629. 637. 653. 710. 733. 941. 1005. 1018. 1151. 1256. 1327. 1396. 1424. 1467. 1474. 1514. 1613. 1650. 1710. 1797. 1798. 1805. 30
b) *et contre ma puissance*: 595. 311. 319. 321. 676. 895. 911. 979. 1027. 1055. 1736. 11

28. × × ; – × ′–(×) a) *sa domination*: 134. 1218. 2
b) *auprès de sa couronne*: 1246. 1

29. × ̀– × ; ⏑ × ′–(×) a) *depuis que je suis né*: 638. 1331. 2
b) —

30. × ̀– × ; – × ′–(×) a) *sur toute nation*: 133. 1
b) *vient-on avec furie*: 991. 1

31. × ̀– × ; ⏑ × ′–(×) a) *sitôt que de ce jour*: 5. 1315. 2
b) *en faire le partage*: 1186. 1

32. × ̀– × ; – × ′–(×) a) *pourraient me confirmer*: 997. 1074. 1121. 1630. 1713. 5
b) *on mette en ma puissance*: 1583. 1584. 2

33. × –́ × ; ◡ × –́ (×) a) *que celle de nos pleurs*: 306. 369. (Sa.)
489. 517. 812. 1160. 1176. 1248. 1275. 1702. 10
b) *embrase de son zèle*: 300. 439. 859. 887. 1044. 1242. 6

34. × –́ × ; – × –́ (×) a) *les membres déchirés*: 118. 177. 192. 274. 289. 397. 474. 573. 630. 657. 722. 865. 906. 942. 946. 1001. 1070. 1113. 1348. 1364. 1399. 1478. 1518. 1570. 1626. 1653. 1674. 1677. 1742. 29
b) *la loi nous fut donnée*[1]): 4. 35. 59. 80. 87. 112. 119. 164. 195. 208. 227. 264. 332. 431. 432. 436. 452. 454. 455. 468. 519. 596. 647. 648. 695. 720. 916. 948. 960. 975. 1079. 1095. 1112. 1181. 1193. 1222. 1290. 1329. 1345. 1353. 1425. 1449. 1528. 1531. 1532. 1536. 1543. 1564. 1644. 1667. 1727. 1747. 1779. 1795. 54

35. × –́ × ; –̀ × –́ (×) a) *nos portes vont s'ouvrir*: 1654. 1
b) *j'ignore tout le reste*: 419. 1

36. × –́ × ; –̏ × –́ (×) a) *consument tous les jours?*: 922. 1
b) —

37. × –́ × ; –́ × –́ (×) a) *usurpe tous les droits*: 73. 1
b) —

Schwebend:

38. × ⏑̄ × ; ⏑̄ × –́ (×) a) *une fausse douceur*: 45. 74. 138. 142. 154. 158. 190. 197. 241. 258. 518. 546. 686. 878. 1046. 1171. 1187. 1312. 1323. 1404. 1629. 1686. 1718. 23
b) *cette reine jalouse*: 31. 116. 132. 291. 353. 358. 363. 404. 416. 463. 483. 535. 567. 571. 603. 616. 703. 847. 851. 915. 955. 1008. 1040. 1127. 1170. 1216. 1225. 1266. 1491. 1492. 1535. 1660. 1671. 1672. 1700. 1704. 1723. 1752. 1812. 39

39. × ⏑̄ × ; – × –́ (×) a) *des regards furieux*: 54. 93. 174. 193. 209. 338. 340. 421. 446. 477. 482. 529. 550. 565. 577. 578. 589. 602. 622. 645. 673. 690. 853. 862. 885. 898. 902. 913. 918. 937. 962. 978. 986. 1006. 1034. 1272. 1292. 1307. 1322. 1352. 1371. 1383. 1403. 1427. 1498. 1517. 1522. 1578. 1582. 1585. 1617. 1689. 1698. 1733. 1746. 1757. 1762. 57
b) *d'une mitre étrangère*: 39. 40. 43. 55. 67. 108. 140. 144. 183. 207. 224. 259. 276. 299. 456. 480. 508. 544. 608. 611. 643. 855. 923. 947. 959. 992. 996. 1096.

[1]) Siehe oben S. 336.

1111. 1119. 1161. 1195. 1249. 1262. 1265. 1277. 1302. (Sa.)
1325. 1338. 1365. 1366. 1381. 1426. 1430. 1516. 1520.
1547. 1548. 1551. 1575. 1592. 1595. 1611. 1612. 1656.
1687. 1728. 1764. 1771. 1791. 1796. 1799. 1803. 1807. 64

40. × ⌣̣ × ; –̣ × –́ (×) a) *notre Dieu, quelque jour*: 1226. 1
b) *tu seras satisfaite*: 1716. 1

41. × ⌣̣ × ; –̀ × –́ (×) a) *autrefois si jaloux*: 98. 1
b) —

42. × ⌣̣ × ; –̀ × –́ (×) a) —
b) *l'aube blanchit le faîte*: 160. 1

43. × ⌣̣ × ; –́ × –́ (×) a) *ivre d'un fol orgueil*: 1681. 1
b) *je ne sais quels prophètes*: 715. 1

44. × ⌣̣ × ; ⌣ × –́ (×) a) *rappeler le passé*: 465. 1
b) —

45. × ⌣̣ × ; – × –́ (×) a) *relever votre loi*: 1335. 1
b) —

46. × ⌣̣ × ; ⌣ × –́ (×) a) *aux autels de Baal*: 18. 13. 82. 146.
153. 169. 178. 181. 186. 198. 214. 245. 257. 269. 273.
282. 377. 393. 426. 433. 473. 486. 501. 505. 521. 582.
585. 626. 662. 682. 701. 718. 729. 741. 742. 795. 909.
933. 950. 974. 1054. 1061. 1066. 1130. 1158. 1175.
1244. 1247. 1295. 1300. 1336. 1340. 1347. 1351. 1355.
1356. 1367. 1392. 1456. 1472. 1476. 1501. 1505. 1521.
1538. 1542. 1549. 1557. 1558. 1561. 1574. 1581. 1614.
1642. 1657. 1709. 1737. 1766. 1778. 1781. 1782. 1785.
1793. 83.

b) *ses vengeances funestes*: 23. 24. 47. 95. 111. 136. 148.
155. 163. 175. 180. 200. 212. 216. 220. 231. 235. 252.
263. 280. 287. 296. 307. 336. 376. 388. 415. 420. 499.
503. 507. 511. 556. 575. 576. 599. 627. 652. 672. 727.
732. 762. 825. 827. 833. 834. 852. 860. 872. 891. 899.
919. 927. 928. 931. 939. 956. 967. 100. 1011. 1031.
1036. 1039. 1043. 1047. 1051. 1083. 1087. 1100. 1124.
1132. 1141. 1237. 1298. 1305. 1369. 1402. 1405. 1421.
1504. 1511. 1512. 1519. 1539. 1599. 1600. 1620. 1647.
1651. 1668. 1676. 1679. 1680. 1684. 1688. 1696. 1708.
1783. 1787. 1815. 100

47. × ⌣̣ × ; – × –́ (×) a) *a changé ces beaux jours*: 14. 22.
46. 50. 58. 62. 81. 89. 110. 114. 125. 149. 150. 170.
173. 189. 194. 201. 213. 218. 233. 237. 242. 250. 261.

266. 277. 281. 285. 286. 290. 293. 301. 302. 309. 312. (Sa.)
331. 335. 343. 350. 357. 362. 374. 385. 402. 414. 422.
429. 441. 450. 457. 458. 469. 478. 493. 494. 510. 526.
553. 557. 562. 570. 581. 597. 598. 606. 621. 641. 642.
646. 649. 661. 669. 674. 689. 709. 713. 726. 745. 746.
749. 750. 752. 767. 787. 789. 811. 815. 846. 854. 877.
886. 889. 893. 897. 905. 917. 921. 929. 938. 945. 954.
958. 961. 970. 973. 981. 982. 989. 994. 998. 1010.
1017. 1022. 1026. 1038. 1041. 1049. 1062. 1065. 1069.
1081. 1085. 1093. 1097. 1102. 1109. 1117. 1125. 1134.
1143. 1167. 1168. 1184. 1220. 1252. 1268. 1283. 1328.
1359. 1363. 1368. 1384. 1407. 1412. 1416. 1428. 1436.
1439. 1448. 1455. 1459. 1481. 1482. 1499. 1530. 1537.
1541. 1550. 1565. 1569. 1577. 1589. 1593. 1597. 1598.
1602. 1610. 1618. 1621. 1625. 1649. 1662. 1693. 1705.
1714. 1717. 1725. 1730. 1745. 1753. 1754. 1758. 1761.
1777. 1789. 1809. 187

b) *consacraient ces prémices*: 11. 51. 60. 75. 79. 84. 92.
99. 100. 120. 124. 135. 139. 147. 152. 167. 172. 187.
219. 223. 228. 232. 244. 248. 251. 260. 275. 292. 303.
313. 328. 344. 346. 375. 379. 383. 391. 395. 399. 411.
412. 424. 427. 428. 447. 448. 451. 459. 464. 471. 472.
488. 491. 495. 504. 515. 516. 523. 524. 527. 528. 531.
539. 540. 543. 548. 551. 552. 564. 572. 591. 612. 619.
624. 632. 636. 639. 656. 659. 663. 664. 668. 675. 680.
692. 711. 716. 723. 724. 735. 740. 748. 766. 797. 806.
830. 838. 863. 867. 871. 876. 879. 908. 935. 940. 943.
951. 952. 963. 971. 987. 988. 900. 999. 1003. 1007.
1015. 1016. 1020. 1060. 1063. 1064. 1067. 1075. 1091.
1092. 1108. 1116. 1120. 1128. 1163. 1206. 1221. 1254.
1261. 1270. 1297. 1306. 1310. 1313. 1326. 1334. 1349.
1354. 1358. 1378. 1397. 1398. 1414. 1422. 1433. 1434.
1437. 1442. 1445. 1454. 1500. 1524. 1556. 1560. 1571.
1604. 1608. 1616. 1627. 1639. 1640. 1648. 1663. 1683.
1691. 1692. 1695. 1711. 1712. 1724. 1735. 1740. 1743.
1748. 1760. 1763. 1768. 1788. 1792. 1804. 1811. 187

48. × – ✕ ; ∸ × –́ (×) a) *pour un temps plus heureux*: 1053. 1
b) —

49. × ∸ ✕ ; –̀ × –́ (×) a) —
b) *s'attacha tout entière*: 932. 1

50. × ∸ × ; –̀ × –́(×) a) *à David tant promis*: 129. 1199. (Sa.) 1213. 3
b) *la chaleur presqu'éteinte*: 1318. 1
51. × ∸ × ; –́ × –́(×) a) *a plongé tout entier*: 514. 874. 1320. 1573. 4
b) *t'a ravi tous tes charmes?*: 1154. 1515. 2
52. × ÷ × ; ⏑ × –́(×) a) *annonçait le retour*: 6. 590. 990. 3
b) *la fameuse journée*: 3. 107. 171. 3
53. × ÷ × ; – × –́(×) a) *adorer l'Éternel*: 1. 9. 94. 102. 534. 796. 884. 1259. 1408. 9
b) *de festons magnifiques*: 7. 8. 72. 104. 115. 440. 476. 660. 856. 1330. 1800. 11
54. × ÷ × ; –̀ × –́(×) a) —
b) *Athalie elle-même*: 396. 1
55. × –̀ × ; ∸ × –́(×) a) *venez rendre la paix*: 434. 685. 1126. 3
b) *à toute heure l'assiège*: 36. 295. 384. 1386. 1643. 5
56. × ∸̀ × ; – × –́(×) a) *Josabet est la sœur*: 34. 49. 86. 105. 205. 234. 462. 561. 693. 850. 1118. 1133. 1278. 1279. 1360. 1419. 1444. 1494. 18
b) *souvent même il vous vante*: 44. 199. 403. 555. 560. 607. 790. 1719. 8
57. × –̀ × ; ∸ × –́(×) a) *suivez toutes mes pas*: 1554. 1586. 2
b) *je puis m'être trompée*: 583. 1155. 1198. 3
58. × –̀ × ; – × –́(×) a) *et faut-il qu'aujourd'hui*: 449. 798. 801. 807. 910. 1077. 1078. 1179. 8
b) *princesse, rendez gloire*: 1012. 1145. 1588. 1776. 4
59. × –́ × ; ⏑ × –́(×) a) *sortons tous de ces lieux*: 1264. 1280. 1291. 1526. 1669. 5
b) —
60. × –́ × ; – × –́(×) a) *du saint roi Josaphat*: 78. 141. 364. 566. 666. 1319. 1773. 7
b) *venger seuls la querelle?*: 215. 512. 731. 1131. 1321. 1624. 6
61. × –́ × ; –̀ × –́(×) a) *j'ai deux fois fait le tour*: 1101. 1
b) —

Typus B[1] × – × ; – × –(×)

Übereinstimmend: —

Schwebend: (Sa.)

62. × ∸ × ; ´– × ´–(×) a) *d'un enfant tel que vous*: 678. 1
b) —

Typus C × – × – ; × –(×)

Übereinstimmend:

63. × ⌣ × ´– ; × ´–(×) a) *à ne vous rien cacher*: 21. 53. 69. 77. 97. 113. 122. 206. 254. 262. 530. 554. 605. 702. 966. 1002. 1196. 1308. 1372. 1387. 1452. 1493. 1546. 1641. 1770. 1806. 26
b) *nous retracer quelque ombre*: 16. 131. 168. 176. 604. 623. 884. 903. 1409. 1568. 1580. 1623. 12

64. × – × ´´– ; × ´–(×) a) *que vous venez chercher*: 310. 1
b) *je n'en connais point d'autre*: 640. 691. 2

65. × – × ´– ; × ´–(×) a) *à la fureur des flots*: 61. 66. 109. 130. 157. 202. 222. 249. 270. 298. 326. 438. 481. 506. 513. 586. 610. 697. 730. 809. 873. 894. 914. 934. 949. 969. 1025. 1030. 1057. 1110. 1147. 1235. 1263. 1324. 1379. 1391. 1443. 1529. 1533. 1566. 1633. 1634. 1645. 1665. 1670. 1678. 1682. 1690. 1706. 1722. 1738. 1749. 1750. 1786. 1802. 1814. 56
b) *ne m'ait nommé son père*: 1048. 19. 20. 71. 83. 91. 96. 127. 204. 239. 268. 284. 288. 308. 316. 460. 475. 487. 492. 496. 579. 600. 615. 655. 667. 679. 683. 684. 687. 688. 699. 707. 712. 719. 883. 920. 924. 964. 968. 995. 1076. 1084. 1088. 1103. 1140. 1212. 1253. 1269. 1273. 1274. 1278. 1281. 1286. 1294. 1301. 1317. 1333. 1341. 1362. 1385. 1389. 1394. 1401. 1413. 1414. 1446. 1453. 1497. 1527. 1552. 1555. 1587. 1591. 1603. 1628. 1631. 1635. 1720. 1755. 1767. 1808. 1816. 82

66. × ∸ × ´– ; × ´–(×) a) *aux plus affreux déserts?*: 1058. 1114. 2
b) *de quelque saint prophète*: 763. 1

67. × `– × ´– ; × ´–(×) a) *de passe-temps plus doux?*: 677. 1009. 1239. 1485. 4
b) *ne vois-je pas le prêtre?*: 1019. 1559. 1615. 3

68. × `´– × ´– ; × ´–(×) a) —
b) *qu'apporte un tel ministre?*: 1032. 1282. 2

69. × ´– × ´– ; × ´–(×) a) *et tous ses traits enfin?*: 538. 772. (Sa.) 782. 1086. 1774. 5
b) —

Schwebend:

70. × ⏑ × ⏑̱ ; × ´–(×) a) —
b) *je me flatte, j'espère*: 1784. 1
71. × ⏑̱ × ´– ; × ´–(×) a) *porte vers vous ses pas*: 162. 217. 490. 698. 714. 1165. 1299. 1375. 1534. 1545. 1590. 1794. 12
b) *votre fidèle épouse*: 32. 76. 103. 387. 739. 816. 868. 976. 980. 1059. 1157. 1166. 1258. 1382. 1429. 1457. 1458. 1579. 1659. 1703. 1775. 21
72. × · × ⏑̱ ; × ´–(×) a) —
b) *nos lévites, nos prêtres*: 179. 1
73. × – × ´– ; × ´–(×) a) *montre un oubli fatal*: 17. 226. 609. 849. 965. 1180. 1106. 1183. 1303. 1415. 1601. 1673. 1685. 13
b) *et ces trois nuits entières*: 196. 203. 559. 628. 644. 1185. 1250. 1285. 1309. 1342. 1406. 1461. 1759. 13
74. × · × ´– ; × ´–(×) a) *n'a-t-il point trop parlé*: 1050. 1658. 1801. 3
b) —

Typus C¹ × – × – ; × – (×)

Übereinstimmend:

75. × ´– × ´– ; × ´–(×) a) —
b) *je prends sur moi le reste*: 912. 1
76. × ´´– × ´– ; × ´–(×) a) *placer Baal et vous*: 866. 1
b) *dépend d'un prompt supplice*: 568. 1
77. × ´– × ´– ; × ´–(×) a) *songez, méchants, songez*: 1741. 1451. 2
b) *frappa soudain ma vue*: 247. 580. 810. 814. 4

Schwebend: —

Typus D × – × – × ; –(×)

Übereinstimmend:

78. × ⏑ × ´– × ; ´–(×) a) *ses redoutables mains*: 101. 1
b) —

79. × – × ´– × ; ´–(×) a) *qu'il fut dans tous les temps*: 126. (Sa.) 221. 1665. 3

b) *avec ce même zèle*: 156. 304. 532. 1224. 1370. 1438. 1462. 1572. 1699. 9

Schwebend:

80. × ∸ × ∸ × ; ´–(×) a) —

b) *cette fermeté rare*: 27. 1

81. × ∪ × ∸ × ; ´–(×) a) *que je ne comprends pas*: 161. 485. 558. 870. 1276. 5

b) *c'est le précieux reste*: 256. 1004. 1739. 3

82. × – × ∸ × ; ´–(×) a) —

b) *de mon malheureux frère*: 236. 63. 1104. 1393. 4

83. × – × ∸ × ; ´–(×) a) *en périra-t-il moins?*: 1606. 1

b) —

84. × ∸ × ´– × ; ´–(×) a) —

b) *et n'ai point d'autre crainte*: 64. 1

85. × ∸ × ∸ × ; ´–(×) a) *portant les nouveaux fruits*: 10. 1

b) —

86. × ∸ × ∸ × ; ´–(×) a) —

b) *à peine un petit nombre*: 15. 1

Typus E × – × – × –(×)

Übereinstimmend:

87. × ∪ × – × ´–(×) a) *de me justifier*: 470. 1

b) *si je vous abandonne*: 1410. 1

88. × ∪ × ∸ × ´–(×) a) *qu'ils ne connaissent pas*: 901. 1

b) —

89. × – × – × ´–(×) a) —

b) *ne lui soit point funeste*: 255. 1

90. × – × ∸ × ´–(×) a) *qui vous faisait trembler*: 658. 737. 738. 3

b) —

91. × ∸ × ∸ × ´–(×) a) —

b) *je vis percer le père*: 151. 1

92. × ∸ × ∸ × ´–(×) a) *à qui je veux parler*: 858. 1

b) —

93. × ∸ × ∸ × ´–(×) a) —

b) *ouvrait déjà la bouche*: 408. 1

94. × ∸ × ∸ × ´–(×) a) *enfin osant offrir*: 1089. 1

b) —

95. × –́ × –́ × –́ (×) a) —
b) *Joad ainsi l'ordonne*: 1245. 1

Schwebend:

96. × ◡ × –̇ × –́ (×) a) *ne se peut plus celer*: 166. 1
b) *elle s'était trompée*: 143. 1
97. × ◡ × –̀ × –́ (×) a) —
b) *je me suis fait instruire*: 888. 1
98. × ◡̇ × –̈ × –́ (×) *que venez-vous chercher*: 461. 1
b) —
99. × – × ◡̇ × –́ (×) a) *vous n'imiteriez-pas*: 1287. 1510. 2
b) —
100. × – × –̇ × –́ (×) a) *vous en contentez-vous?*: 70. 297. 1021. 1042. 1380. 5
b) —
101. × . × –̀ × –́ (×) a) *je l'avais su tirer*: 185. 1
b) —

Übersicht.

1656 Alexandriner.

I. Halbvers: Männlich 1409, weiblich 247. Übereinstimmend 747, schwebend 909.

II. Halbvers: Männlich 831, weiblich 816. Übereinstimmend 670, schwebend 977.[1])

	I. Halbvers		II. Halbvers	
A × – ; × – × – (×)	324.		292.	
	männl. über. 208	weibl. über. 36	männl. über. 146	weibl. über. 113
	„ schw. 68	„ schw. 12	„ schw. 18	„ schw. 15
	Sa. 276	Sa. 48	Sa. 164	Sa. 128
A[1] × – ; × – × – (×)	50.		18.	
	männl. über. 40	weibl. über. 8	männl. über. 7	weibl. über. 8
	„ schw. 2	„ schw. —	„ schw. 1	„ schw. 2
	Sa. 42	Sa. 8	Sa. 8	Sa. 10
B × – × ; – × – (×)	869.		513.	
	männl. über. 149	weibl. über. 28	männl. über. 86	weibl. über. 80
	„ schw. 588	„ schw. 104	„ schw. 419	„ schw. 428
	Sa. 737	Sa. 132	Sa. 505	Sa. 508

[1]) Es fehlen in der Statistik 9 Verse.

B^1 × — × ; — × —(×) 9. — 1.

männl. über.	2	weibl. über.	—	männl. über.	1	weibl. über.	—
„ schw.	5	„ schw.	2	„ schw.	—	„ schw.	—
Sa.	7	Sa.	2	Sa.	1	Sa.	—

C × — × — ; × —(×) 309. — 260.

männl. über.	186	weibl. über.	30	männl. über.	94	weibl. über.	102
„ schw.	79	„ schw.	14	„ schw.	28	„ schw.	36
Sa.	265	Sa.	44	Sa.	122	Sa.	138

C^1 × — × — ; × —(×) 19. — 9.

männl. über.	17	weibl. über.	—	männl. über.	3	weibl. über.	6
„ schw.	—	„ schw.	2	„ schw.	—	„ schw.	—
Sa.	17	Sa.	2	Sa.	3	Sa.	6

D × — × — × ; —(×) 25. — 30.

männl. über.	9	weibl. über.	3	männl. über.	4	weibl. über.	9
„ schw.	9	„ schw.	4	„ schw.	7	„ schw.	10
Sa.	18	Sa.	7	Sa.	11	Sa.	19

D^1 × — × — × ; —(×) 1. — —

männl. über.	1	weibl. über.	—
„ schw.	—	„ schw.	—
Sa.	1	Sa.	—

E × — × — × —(×) 47. — 24.

männl. über.	24	weibl. über.	3	männl. über.	7	weibl. über.	5
„ schw.	19	„ schw.	1	„ schw.	10	„ schw.	2
Sa.	43	Sa.	4	Sa.	17	Sa.	7

E^2 × — × — × —($\bar{\times}$) 1. — —

männl. über.	—	weibl. über.	—
„ schw.	1	„ schw.	—
Sa.	1	Sa.	—

E^3 × — × — × —($\bar{\times}$) 2. — —

männl. über.	1	weibl. über.	—
„ schw.	1	„ schw.	—
Sa.	2	Sa.	—

§ 23. Athalie. 4-, 6-, 7-, 8-, 10-Silbler.[1]

4-Silbler.

1. × ́— × ́—(×) a) — (Sa.)
   b) *d'un cœur qui t'aime*: 1230. 1236. 2

[1]) Diese Versformen werden in der Darstellung § 26 ff. nicht mit berücksichtigt. Ich analysiere sie nur der Vollständigkeit halber.

6-Silbler.

(Sa.)

1. × ⏑ × ; – × –́ (×) a) *promenons nos désirs*: 822. 1
b) —
2. × . × ; – × –́ (×) a) *pour pleurer ton malheur?*: 1156. 1
b) *une impie étrangère*: 799. 802. 831. 1219. 1228. 1506. 6
3. × –́ × ; – × –́ (×) a) —
b) *à l'ombre salutaire*: 1508. 1
4. × . × ; –́ × –́ (×) a) *o réveil plein d'horreur*: 842. 1215. 2
b) —
5. × – × –́ ; × –́ (×) a) *o dangereuse erreur!*: 844. 1
b) *o songe peu durable*: 843. 1
6. × ⏑ × –́ ; × –́ (×) a) *et ne l'aimer jamais*: 370. 1
b) *soit ce qu'à l'herbe tendre*: 1137. 1

7-Silbler.

1. –́ ; × – × –́ × –́ (×) a) *tel en un secret vallon*: 778. 1
b) —
2. . × ; ⏑ × ⏑ × –́ (×) a) —
b) *l'enfant que le Seigneur aime*: 769. 1
3. ` × ; ⏑ × –́ × –́ (×) a) —
b) *pourquoi fuyez-vous l'usage*: 818. 1
4. – × –́ ; × ⏑ × –́ (×) a) —
b) *les pécheurs couvrent la terre*: 794. 1
5. – × –́ ; × – × –́ (×) a) *espérons en son amour*: 1229. 1
b) —
6. – × –́ ; × –́ × –́ (×) a) *n'es tu plus le Dieu jaloux*: 1470. 1488. 2
b) *sur le bord d'une onde pure*: 779. 1
7. –́ × –́ ; × – × –́ (×) a) —
b) *s'arme-t-il pour nous défendre*: 1210. 1
8. – × ⏑ × ; ⏑ × –́ (×) a) *et ne se cherche jamais*: 1233. 1
b) —
9. × : × ; ⏑ × –́ (×) a) —
b) *heureuse, heureuse l'enfance*: 776. 1468. 1486. 3
10. . × : × ; –́ × –́ (×) a) *heureux, heureux mille fois*: 786. 1
b) —
11. –́ × × ; –́ × –́ (×) a) *o bien heureux mille fois*: 768. 1
b) —

(Sa.)

12. –́ × –́ × ; ⏑ × –́ (×) a) *triste reste de nos rois*: 1490. 1
b) —

13. ⏑X , ⏑ × –́ ; × –́ (×) a) *de tant de plaisirs si doux*: 817. 1
b) —

14. ⏓X , –̀ × –́ ; × –́ (×) a) *faisons, disent-ils, cesser*: 1479. 1
b) —

8-Silbler.

1. × –́ ; × – X , ⏓ × –́ (×) a) *grand Dieu, dans ton juste courroux*: 1469. 1487. 2
b) —

2. × –́ ; × – X , – × –́ (×) a) —
b) *ma sœur pour la triste innocence*: 1203. 1

3.[1]) × –̎ × –́ × ; – × –́ (×) a) —
b) *en vain l'injuste violence*: 315. 1

4. × –́ ; X ⏓ × –́ , × –́ (×) a) —
b) *mon Dieu, qu'une vertu naissante*: 788. 1

5. × –́ ; × – × –́ × –́ (×) a) *son nom ne périra jamais*: 317. 826. 1194. 3
b) —

6.[2]) × –́ ; × –̎ × –́ × –́ (×) a) *mon Dieu, qui peut troubler la paix*: 1231. 1
b) —

7. X ⏓ X ; ⏑ × –́ , × –́ (×) a) *votre Dieu ne fait rien pour vous*: 819. 1
b) —

8. × ⏓ X ; – × –́ × –́ (×) a) *il venait à ce peuple heureux*: 345. 1
b) —

9. X ⏓ X ; – × – × –́ (×) a) *s'arme-t-il pour nous accabler*: 1211. 1
b) —

10. X ⏓ X ; – × –̎ × –́ (×) a) *chères sœurs, n'entendez-vous pas*: 1503. 1
b) —

---

[1]) [Korr.-Anm.] Gehört hinter Nr. 41.
[2]) [Korr.-Anm.] Hinter 6 b ist 20 zu stellen.

11. × × ; – × –́ × –́ (×) a) *qui l'eût cru qu'on dut voir* (Sa.) *jamais*: 1192. 1207. 2
b) —

12. × – × ; ⏑ × – × –́ (×) a) —
b) *c'est à toi que dans cette guerre*: 1477. 765. 2

13. × . × ; – × – × –́ (×) a) —
b) *les parfums et les sacrifices*: 1189. 1200. 1473. 3

14. × . × ; – × –́ × –́ (×) a) —
b) *qui pourra nous le faire entendre?*: 1209. 1

15. × . × ; –́ × , – × –́ (×) a) *détruira tous ses ornements*: 1217. 1
b) —

16. × : × ; – × –́ × –́ (×) a) *o divine, o charmante loi!*: 347. 360. 371. 1
b) *quel spectacle à nos yeux timides*: 1191. 348. 355. 372. 4

17. × : × ; ⏑ × ⏑ × –́ (×) a) —
b) *ces trompettes et ce tonnerre*: 339. 1

18. × –́ × ; – × –́ × –́ (×) a) *chacun court encenser l'autel*: 757. 1
b) —

19. × –́ × ; – × –́ × –́ (×) a) —
b) *et parle comme un autre Élie*: 760. 1

20.[1] × ⏑ × ; ⏑ × –́ × –́ (×) a) *où se peuvent cacher tes saints?*: 793. 1
b) —

21. × ⏑ × –́ ; × ⏑ × –́ (×) a) —
b) *que de son nom, que de la gloire*: 1483. 1

22. × ⏑ × –́ ; × – × –́ (×) a) *trouve d'obstacle à ses desseins!*: 791. 1
b) —

23. × ⏑ × –́ ; × –́ × –́ (×) a) *qui de bonne heure entend sa voix*: 770. 1
b) —

24. × – × ⏑ ; × ⏑ × –́ (×) a) —
b) *sur la terre, dans le ciel même*: 1234. 1

25. × – × –́ ; × ⏑ × –́ (×) a) —
b) *cieux, répandez votre rosée*: 1173. 1

[1]) [Korr.-Anm.] Gehört hinter 6b.

26. × –× –́ ; ×–× –́(×) a) *croît, à l'abri de l'aquilon*:
780. 761. 1201. 3
b) *il leur dispense avec mesure*: 325. 773. 783. 1169. 4

27. ×–× –́ ; ×–̀× –́(×) a) —
b) *que d'ennemis lui font la guerre*: 792. 1

28. ×–× –́ ; ×–̏× –́(×) a) —
b) *de vos aïeux n'arma le zèle*: 1465. 1

29. ×–× –́ ; ×–́ ×–́(×) a) —
b) *dévoilera ce grand mystère*: 1227. 1

30. ×–̏× –́ ; ×–× –́(×) a) —
b) *n'altère point son innocence*: 775. 785. 2

31. ×–́ ×–̋ ; ×–× –̋(×) a) *que Dieu lui seul est éternel*:
759. 1507. 2
b) —

32. ×⏑× ⏑̵× ; ⏑× –́(×) a) —
b) *il ne reste plus de mémoire*: 1484. 1

33. ×⏑× –́× ; –× –́(×) a) —
b) *du redoutable sanctuaire*: 1509. 1

34. ×–× ⏑× ; –× –́(×) a) —
b) *n'es-tu plus le Dieu des vengeances?*: 1471. 1475. 1489.
1502. 4

35. ×–× ⏑̵× ; –́× –́(×) a) *d'où lui viennent de tous
côtés*: 1164. 1
b) —

36. ×–× –× ; –× –́(×) a) *quand, sur ton sommet en-
flammé*: 334. 341. 2
b) *sentira son âme embrasée!*: 1172. 330. 2

37. ×–× ⏑× ; –× –́(×) a) —
b) *pendant que le pauvre à la table*: 837. 1

38. ×–̵× –× ; –× –́(×) a) *ou si dans la nuit du tombeau*:
1496. 1
b) —

39. ×–̵× –́× ; ⏑× –́(×) a) *et si pénible de l'aimer*: 366. 1
b) —

40. ×–̀× –× ; –× –́(×) a) —
b) *pendant que du Dieu d'Athalie*: 756. 1

41.[1]) ×–̏× –× ; ⏑̵× –́(×) a) —
b) *à toute la race coupable*: 841. 1414. 2

---

[1]) [Korr.-Anm.] Siehe oben Nr. 3.

42. × –́ × – X ; – × –́ (×) a) *Sion a son front dans les* (Sa.)
cieux: 1223. 1
b) —

43. × –́ × ⏑ X ; – × –́ (×) a) *il brave le faste orgueilleux*:
753. 1
b) *les fêtes de Dieu sur la terre*: 1480. 1

44. × –́ × ⏑̄ X ; ⏑̄ × –́ (×) a) *au lieu des cantiques char-*
mants: 804. 1
b) —

45. × –́ × ⏑̄ X ; – × –́ (×) a) *chantons, publions ses bien-*
faits: 314. 320. 322. 755. 4
b) *quel astre à nos yeux vient de luire*: 751. 1

46. × –́ × –̀ × –́ ; × –́ (×) a) *partez, enfants d'Aaron,*
partez: 1463. 1466. 2
b) —

47. X ⏑̄ × – X ⏑̄ ; × –́ (×) a) *peuples de la terre, chantez*:
1162. 1
b) *quelle Jérusalem nouvelle*: 1159. 1

48. × ⏑ × –̀ × –́ × –́ (×) a) —
b) *et ne se laisse point séduire*: 754. 1

49. X – × ⏑ × –́ × –́ (×) a) *dont on a reconnu l'erreur*:
835. 1
b) —

50. × ⏑̄ X – × –́ ; × –́ (×) a) *qui voudrait élever sa voix?*:
1204. 1
b) *un enfant courageux publie*: 758. 1

51. × –̀ X – × –́ ; × –́ (×) a) *il fait naître et mûrir les*
fruits: 324. 1
b) *venait-il ébranler la terre?*: 342. 1

10-Silbler.

1. × ⏑ × –́ ; X ⏑̄ X , ⏑ × –́ (×) a) —
b) *et que ce Dieu daigne instruire lui-même!*: 771. 1

2. × ⏑̄ X –́ ; × ⏑̄ X , – × –́ (×) a) —
b) *où menez-vous ces enfants et ces femmes?*: 1148. 1

3. × ⏑ × –́ ; × –́ × , – × –́ (×) a) *et que la terre enfante*
son Sauveur!: 1174. 1
b) —

4. ×⏑× –́ ; ×⏑̄× –́ , ×–́(×) a) — (Sa.)
b) *que de raisons, quelle douceur extrême*: 349. 361. 373. 1205. 4

5. ×–× –́ ; ×–́ , ×⏑× –́(×) a) —
b) *mais des enfants l'amour est le partage*: 368. 1

6. ×–× –́ ; ×–́ , ×–× –́(×) a) *et du méchant l'abord contagieux*: 774. 784. 1153. 3
b) *un jeune lis, l'amour de la nature*: 781. 1

7. ×–× –́ ; ×–́ , ×–̀× –́(×) a) —
b) *que du Seigneur la voix se fasse entendre*: 1135. 1

8. ×–× –́ ; ×–× , ⏑× –́(×) a) *et la lumière est un don de ses mains*: 329. 829. 1136. 3
b) —

9. ×–× –́ ; ×⏑̄× , –× –́(×) a) *est au printemps, la fraîcheur du matin*: 1138. 1
b) *sur l'avenir insensé qui se fie!*: 823. 1

10. ×–× –́ ; ×⏑̄× , –́ ×–́(×) a) *à leur réveil, o réveil plein d'horreur!*: 836. 1
b) —

11. ×⏑̄× –́ ; ×–× , ⏑× –́(×) a) —
b) *comment peut-on avec tant de colère*: 1214. 1

12. ×–̀× –́ ; ×⏑× ⏑̄× , –́(×) a) —
b) *ces malheureux qui de ta cité sainte*: 828. 1

13. ×–̈× –́ ; ×–× –́ , ×–́(×) a) —
b) *il cherche en tout ta volonté suprême*: 1232. 1

14. ×–́× –́ ; ×⏑̄× , –× –́(×) a) —
b) *l'esclave craint le tyran qui l'outrage*: 367. 1

15. ×–́ ×–́ ; ×–́× , ⏑× –́(×) a) *assise, hélas! au trône de tes rois?*: 800. 803. 2
b) —

16. ×–́× –̈́ ; × .× , ⏑× –́(×) a) —
b) *il donne aux fleurs leurs aimable peinture*: 323. 1

17. ×–́× –́× –́ ; ×–× –́(×) a) *dis-nous pourquoi ces feux et ces éclairs*: 337. 1
b) —

18. ×–́ ×–́ ; ×⏑× , –× –́(×) a) —
b) *Dieu tout puissant, sont-ce là les prémices*: 1188. 1

19. ×–́ ×–́ ; ×⏑̄× , ⏑× –́(×) a) —
b) *pour tant de biens, il commande qu'on l'aime*: 354. 359. 2

20. × –́ × –́ ; × ∸ ╳ , – × –́ (×) a) *d'un joug cruel il sauva* (Sa.) *nos aïeux*: 351. 821. 1197. 3
b) *louer le Dieu de l'impie étrangère*: 808. 1

21. × –́ × –́ ; × –́ × , – × –́ (×) a) *ainsi l'on vit l'aimable Samuel*: 764. 1
b) —

22. × –́ × –́ ; × – × –́ , × –́ (×) a) *des mers pour eux il entr'ouvrit les eaux*: 356. 1
b) ∸

23. × –́ × –́ ; × ∸ × –́ × , –́ (×) a) —
b) *rions, chantons, dit cette troupe impie*: 820. 1

§ 24. Die Langverstypen der Karlsreise.[1])

I.

1. A A: *encor conquerrai-jo citez od mon espiet*: 11. 457. 626. 718. 726. 852. 856. 7
A A⌣: 653. 797. 2
A⌣A: 9. 63. 148. 156. 226. 353. 424. 458. 469. 531. 540. 556. 579. 807. 14
A⌣A⌣: 616. 643. 652. 796. 4

2. A B: *e, dame, ou est cil reis? E car le m'enseigniez!*: 19. 78. 82. 163. 218. 237. 240. 313. 370. 375. 393. 399. 484. 523. 534. 559. 623. 665. 674. 777. 778. 808. 831. 846. 850. 854. 863. 27
A B⌣: 114. 329. 644. 651. 685. 792. 821. 7
A⌣B: 5. 38. 67. 70. 134. 141. 155. 162. 167. 198. 217. 221. 246. 252. 266. 299. 305. 358. 360. 447. 461. 465. 482. 490. 505. 508. 519. 528. 538. 546. 551. 562. 584. 589. 664. 672. 717. 721. 737 a. 847. 866. 41
A⌣B⌣: 98. 104. 317. 320. 684. 5

3. A C: *forment s'en repentit, voelt li cheïr as piez*: 31. 144. 149. 275. 279. 283. 298. 352. 402. 440. 494. 591. 663. 13
A C⌣: 103. 105. 108. 319. 333. 650. 659. 7
A⌣C: 1. 10. 91. 151. 159. 168. 187. 196. 262. 289. 365. 368. 489. 493. 518. 553. 600. 720. 760. 762. 802. 21
A⌣C⌣: 683. 705. 2

[1]) Die Nebentypen von E sind nicht besonders angemerkt.

4. A D: *Rollant et Olivier en at od sei menez*: 61. 277. 436. (Sa.) 602. 722. 768. 6
A D⌣: 99. 822. 2
A⌣D: 157. 303. 306. 396. 675. 5

5. A E⌣: *et pis et a martels sereit aconseüe*: 328. 695. 2
A⌣E: 184. 462. 515. 625. 4

II.

1. B A: *encore en sai jo un qui plus se fait legiers*: 14. 27. 64. 93. 166. 132. 146. 152. 182. 183. 200. 203. 290. 301. 344. 354. 410. 417. 434. 446. 497. 502. 509. 536. 548. 583. 642. 730. 776. 806. 834. 848. 853. 33
B A⌣: 49. 318. 603. 633. 646. 5
B⌣A: 2. 4. 74. 194. 219. 228. 307. 338. 378. 381. 414. 427. 507. 735. 753. 811. 867. 868. 18
B⌣A⌣: 101. 107. 567. 816. 4

2. B B: *il la prist par le poign desoz un olivier*: 7. 28. 35. 37. 55. 60. 65. 81. 84. 87. 89. 92. 124. 129 a. 135. 136. 143. 170. 173. 178. 179. 180. 190. 191. 193. 202. 241. 242. 249. 253. 255. 267. 274. 284. 293. 294. 295. 304. 336. 339. 347. 348. 349. 350. 351. 355. 356. 357. 371. 372. 383. 385. 389. 397. 398. 400. 404. 418. 419. 422. 426. 428. 429. 432. 443. 445. 454. 460. 476. 485. 491. 501. 520. 529. 541. 554. 557. 580. 581. 585. 586. 592. 593. 627. 671. 714. 731. 732. 745. 765. 771. 838. 849. 858. 859. 861. 862. 97
B B⌣: 106. 110. 112. 113. 120. 207. 323. 331. 566. 570. 572. 605. 606. 629. 632. 655. 613. 631. 638. 649. 697. 700. 704. 790. 793. 800. 801. 824. 827. 830. 30
B⌣B: 3. 6. 8. 15. 17. 18. 25. 29. 30. 39. 41. 58. 59. 62. 83. 88. 97. 125. 126. 130. 131. 138. 158. 160. 164. 171. 172. 176. 181. 188. 189. 214. 225. 230. 233. 239. 247. 248. 254. 256. 257. 258. 260. 261. 263. 270. 272. 273. 282. 285. 291. 296. 297. 309. 345. 359. 366. 376. 384. 409. 411. 413. 416. 431. 452. 455. 459. 468. 477. 478. 479. 487. 492. 530. 537. 544. 555. 564. 587. 597. 599. 619. 628. 666. 667. 716. 736. 742. 744. 752. 754. 766. 772. 775. 812. 833. 835. 837. 870. 99

B◡ B◡: 52. 100. 102. 111. 116. 208. 210. 325. 326. 332. (Sa.) 569. 634. 636. 640. 647. 648. 656. 686. 687. 698. 702. 706. 709. 710. 711. 795. 818. 27

3. B C: *m'amistet et mon gret en avez tot perdut*: 54. 66. 133. 145. 154. 192. 201. 223. 238. 271. 280. 281. 292. 310. 340. 386. 392. 394. 401. 415. 421. 437. 438. 444. 474. 510. 511. 526. 532. 543. 550. 621. 622. 624. 678. 715. 733. 755. 764. 769. 814. 840. 844. 845. 44

B C': 809. 1

B C◡: 44. 117. 118. 321. 330. 565. 574. 578. 607. 612. 637. 641. 693. 712. 713. 786. 798. 828. 18

B C'◡: 611. 1

B◡ C: 16. 33. 72. 76. 95. 123. 127. 128. 137. 153. 165. 231. 300. 335. 343. 346. 391. 435. 439. 453. 483. 521. 527. 563. 590. 662. 679. 725. 727. 729. 741. 747. 751. 810. 813. 832. 841. 864. 38

B◡ C': 363. 1

B'◡ C: 243. 1

B◡ C◡: 119. 206. 660. 788. 817. 819. 6

4. B D: *destre part la citet demie liue grant*: 264. 342. 362. 539. 596. 677. 6

B D◡: 204. 324. 661. 692. 789. 826. 6

B◡ D: 23. 139. 259. 620. 673. 740. 6

B◡ D◡: 568. 634 a. 703. 823. 4

5. B E: *s'i seront vostre drut et vostre conseillier*: 21. 53. 395. 618. 681. 782. 6

B E◡: 322. 708. 2

B◡ E: 174. 177. 185. 235. 466. 503. 6

B◡ E◡: 43. 47. 51. 3

III.

1. C A: *nel deüssez penser, dame, de ma vertut*: 56. 265. 420. 423. 525. 594. 680. 759. 779. 803. 869. 11

C A◡: 46. 701. 787. 799. 820. 5

C◡ A: 32. 85. 161. 169. 302. 337. 412. 448. 481. 514. 535. 761. 836. 13

2. C B: *jo manderai ma cort de mes bons chevaliers*: 22. 36. (Sa.)
142. 175. 222. 286. 311. 314. 382. 387. 388. 408. 449. 456. 463. 467. 506. 512. 516. 547. 558. 560. 598. 601. 669. 699. 743. 780. 781. 839. 843. 851. 865. 33
C B⌣: 50. 122. 205. 604. 608. 614. 615. 617. 639. 645. 657. 783. 784. 791. 14
C^{1} B⌣: 109. 1
C⌣ B: 20. 40. 68. 69. 79. 90. 94. 140. 216. 227. 245. 251. 268. 269. 276. 278. 316. 341. 390. 403. 405. 406. 450. 451. 473. 480. 522. 524. 542. 552. 582. 668. 728. 737. 739. 748. 750. 757. 758. 770. 805. 842. 42
C^{1}⌣ B: 80. 1
C⌣ B⌣: 48. 115. 121. 209. 327. 654. 707. 7

3. C C: *jo l'ai treis feiz songiet: mei i covient aler*: 71. 129. 195. 197. 287. 315. 369. 379. 430. 488. 496. 499. 545. 670. 14
C C^{1}: 232. 1
C C⌣: 577. 694. 2
C⌣ C: 13. 186. 199. 220. 229. 234. 364. 441. 486. 498. 504. 734. 773. 774. 815. 855. 857. 17
C⌣ C^{1}: 86. 312. 367. 595. 4
C⌣ C⌣: 45. 829. 2

4. C D: *treis des meillors destriers qui en sa citet sont*: 495. 1
C D⌣: 571. 609. 2
C⌣ D: 746. 1

5. C E: *bien deit li reis amer qui li abandonat*: 433. 1
C E⌣: 573. 610. 2
C⌣ E: 26. 1

IV.

1. **D** B: *le patriarche prist, si l'en at apelet*: 215. 250. 288. 380. 407. 425. 561. 7
D⌣ B: 244. 373. 377. 464. 470. 475. 500. 588. 8

2. D C: *oitante milie sont el premier chief devant*: 96. 442. 2
D C⌣: 825. 1

3. D E⌣: *Ci at merveillos gap, iço at dit l'escolte*: 576. 1

V.

1. **E** A: *dites al rei Hugon, quem prest son olifant*: 471. 533. 860. 3

E A⌣: 575. (Sa.) 1
E⌣A: 361. 804. 2

2. E B: *o jo vos ferai ja cele teste colper*: 42. 147. 224. 308. 374. 472. 513. 517. 682. 723. 749. 767. 12
E B⌣: 213. 635. 658. 689. 4
E⌣B: 12. 77. 676. 3
E⌣B⌣: 688. 1

3. E C: *set cenz chameils menrez d'or et d'argent trossez*: 73. 150. 756. 3
E C⌣: 785. 794. 2
E⌣C: 549. 724. 2
E⌣C⌣: 211. 1

4. E D: *se vos m'avez mentit, vos le comparrez chier*: 24. 1
E D⌣: 690. 691. 696. 3
E⌣D⌣: 212. 1

5. E E: *jo m'escondirai ja, se vos le comandez*: 34. 57. 75. 236. 738. 763. 6

Übersicht.

I.	**A** A	27		C D	4
	A B	80		C E	4
	A C	43	IV.	**D** A	—
	A D	13		D B	7
	A E	6		D C	3
II.	**B** A	60		D D	—
	B B	253		D E	1
	B C	110	V.	**E** A	6
	B D	22		E B	20
	B E	17		E C	8
III.	**C** A	29		E D	5
	C B	98		E E	6
	C C	40			

§ 25. Die Langverstypen der Athalie.

I.

1. **A** A: *Mathan, de nos autels infâme déserteur*: 37. 121. 145. 230. 382. 406. 413. 442. 497. 502. 601. 613. 617. 670. 717. 857. 890. 1013. 1014. 1073. 1094. 1098. 1260.

1271. 1284. 1304. 1388. 1420. 1432. 1435. 1440. 1646. (Sa.) 1726. 1734. 34

A^1 A: 574. 1344. 1553. 3

A A^1: 1339. 1

A A⌣: 48. 159. 191. 243. 272. 283. 318. 327. 500. 588. 592. 743. 813. 875. 896. 1068. 1071. 1152. 1238. 1241. 1441. 1619. 1632. 1731. 24

A A^1⌣: 423. 1

A⌣ A: 2. 1411. 2

A⌣ A⌣: 620. 747. 848. 983. 1544. 5

2. A B: *et tous devant l'autel avec ordre introduits*: 9. 54 73. 74. 134. 138. 141. 142. 154. 173. 189. 193. 194. 201. 218. 237. 242. 250. 257. 273. 274. 285. 402. 426. 441. 450. 473. 478. 510. 521. 529. 557. 578. 581. 602. 621. 629. 638. 657. 729. 749. 750. 787. 798. 801. 807. 862. 878. 893. 897. 898. 917. 922. 941. 945. 970. 994. 1034. 1038. 1062. 1069. 1093. 1113. 1143. 1168. 1171. 1175. 1179. 1199. 1220. 1226. 1291. 1312. 1335. 1348. 1364. 1404. 1472. 1476. 1498. 1499. 1501. 1518. 1521. 1526. 1549. 1565. 1582. 1610. 1613. 1614. 1617. 1621. 1674. 1689. 1733. 1745. 1753. 1761. 1762. 1778. 1781. 1793. 103

A^1 B: 105. 364. 577. 585. 974. 1323. 1416. 7

A B^1: 678. 1

A B⌣: 7. 11. 51. 67. 72. 84. 87. 95. 99. 124. 195. 200. 231. 252. 291. 292. 332. 336. 384. 403. 415. 431. 447. 472. 507. 544. 575. 619. 727. 732. 740. 797. 856. 908. 919. 956. 967. 975. 999. 1007. 1012. 1044. 1051. 1083. 1108. 1141. 1206. 1216. 1221. 1237. 1246. 1254. 1265. 1305. 1329. 1358. 1381. 1402. 1437. 1445. 1450. 1492. 1516. 1536. 1547. 1551. 1556. 1560. 1611. 1620. 1639. 1644. 1671. 1680. 1695. 1728. 1735. 1748. 1768. 1771. 1787. 1807. 82

A^1 B⌣: 199. 480. 535. 847. 1262. 1317. 1571. 1743. 8

A⌣ B: 13. 41. 114. 241. 302. 433. 457. 910. 950. 986. 1074. 1322. 1347. 1408. 1459. 15

A^1⌣ B: 90. 669. 1773. 3

A⌣ B⌣: 47. 112. 163. 275. 595. 720. 1011. 1031. 1060. 1064. 1186. 1414. 1668. 1675. 14

A^1⌣ B⌣: 852. 1354. 2

3. A C: *celui qui met un frein à la fureur des flots*: 61. 69. (Sa.)
77. 677. 702. 965. 1086. 1114. 1308. 1415. 1545. 1601.
1673. 1690. 1722. 15
A^1 C: 122. 310. 894. 1566. 1786. 5
A C⌣: 71. 127. 131. 239. 284. 288. 604. 640. 691. 707. 712.
1076. 1084. 1285. 1342. 1385. 1413. 1429. 1457. 1458.
1527. 1552. 1579. 1591. 1631. 1720. 26
A^1 C⌣: 1497. 1
A^1 C^1⌣: 247. 1
A⌣C: 21. 605. 1030. 1633. 4
A⌣C⌣: 1808. 1

4. A D: *un Dieu tel aujourd'hui qu'il fut dans tous les temps*:
126. 870. 2
A D⌣: 63. 1104. 1224. 1462. 1739. 5
A^1 D⌣: 532. 1393. 2
A⌣D⌣: 1699. 1

5. A E: *hélas! de quel péril je l'avais su tirer!*: 185. 901.
1089. 1287. 4
A E⌣: 255. 888. 1245. 1410. 4

II.

1. **B A**: *d'où vous vient aujourdhui ce noir pressentiment*: 25.
26. 42. 117. 137. 165. 210. 225. 229. 278. 294. 305.
333. 352. 381. 389. 390. 394. 409. 410. 430. 437. 445.
466. 525. 533. 537. 542. 549. 569. 593. 614. 618. 625.
633. 654. 665. 706. 721. 734. 805. 824. 832. 840. 845.
925. 930. 953. 977. 985. 1033. 1037. 1045. 1105. 1122.
1142. 1146. 1149. 1150. 1190. 1251. 1267. 1288. 1296.
1311. 1316. 1395. 1423. 1431. 1513. 1562. 1622. 1637.
1638. 1661. 1694. 1701. 1729. 1765. 79
B A^1: 694. 1082. 1129. 3
B A⌣: 28. 52. 56. 123. 128. 188. 271. 365. 444. 479. 536.
547. 563. 631. 651. 696. 744. 880. 892. 944. 972. 984.
1023. 1028. 1035. 1052. 1072. 1080. 1099. 1107. 1123.
1144. 1177. 1182. 1257. 1289. 1314. 1346. 1350. 1361.
1390. 1418. 1495. 1563. 1567. 1604. 1636. 1652. 1664.
1715. 1744. 51
B A^1⌣: 520. 736. 2
B⌣A: 57. 65. 398. 401. 594. 861. 957. 1609. 1790. 9

B⌣ A⌣: 12. 392. 400. 671. 839. 1202. 1523. 1751. (Sa.) 8

2. B B: *que les temps sont changés! Sitôt que de ce jour*: 5. 14. 18. 22. 29. 45. 46. 49. 50. 58. 62. 78. 81. 82. 93. 98. 110. 129. 133. 149. 169. 170. 174. 177. 189. 190. 197. 198. 205. 209. 213. 238. 245. 261. 281. 286. 289. 293. 301. 306. 309. 312. 340. 343. 350. 357. 362. 369. 374. 397. 414. 418. 422. 434. 458. 474. 482. 486. 489. 493. 501. 509. 514. 517. 518. 526. 534. 546. 553. 562. 566. 570. 573. 582. 590. 597. 598. 606. 622. 626. 627. 637. 641. 662. 666. 673. 690. 709. 710. 741. 742. 752. 767. 789. 795. 811. 815. 846. 850. 865. 881. 885. 886. 889. 905. 906. 913. 918. 929. 933. 937. 938. 942. 954. 958. 961. 962. 973. 978. 981. 990. 997. 998. 1001. 1005. 1022. 1026. 1049. 1053. 1054. 1061. 1066. 1077. 1078. 1085. 1097. 1102. 1117. 1118. 1121. 1133. 1134. 1158. 1160. 1167. 1176. 1187. 1213. 1218. 1244. 1247. 1252. 1283. 1292. 1295. 1300. 1307. 1319. 1320. 1327. 1328. 1331. 1340. 1351. 1352. 1356. 1359. 1368. 1371. 1383. 1384. 1396. 1399. 1412. 1424. 1427. 1428. 1436. 1439. 1455. 1474. 1478. 1481. 1482. 1505. 1517. 1538. 1541. 1542. 1554. 1569. 1574. 1578. 1581. 1586. 1589. 1593. 1602. 1618. 1629. 1642. 1649. 1654. 1657. 1669. 1677. 1693. 1698. 1702. 1705. 1709. 1714. 1718. 1725. 1736. 1737. 1742. 1746. 1754. 1766. 1777. 1782. 1785. 1789. 1798. 1809. 226

B' B: 505. 1248. 2

B B⌣: 3. 31. 39. 40. 43. 44. 55. 59. 60. 75. 104. 111. 116. 119. 120. 136. 139. 140. 144. 147. 148. 160. 164. 171. 172. 175. 180. 183. 187. 192. 207. 212. 215. 219. 223. 227. 232. 244. 251. 259. 260. 263. 276. 280. 296. 299. 300. 303. 311. 313. 328. 346. 353. 358. 363. 375. 376. 383. 388. 404. 420. 424. 428. 439. 440. 448. 455. 463. 476. 483. 488. 491. 511. 512. 516. 519. 523. 527. 531. 539. 543. 548. 551. 555. 556. 560. 564. 567. 576. 596. 599. 603. 607. 616. 632. 636. 647. 652. 656. 659. 660. 663. 664. 672. 676. 703. 711. 715. 723. 731. 735. 748. 762. 766. 825. 827. 830. 834. 838. 855. 860. 872. 879. 895. 900. 911. 915. 916. 923. 928. 932. 939. 943. 948. 951. 952. 963. 987. 988. 991. 992. 996. 1020. 1039. 1043. 1047. 1063. 1075. 1087. 1092. 1096. 1111. 1112.

1119. 1120. 1127. 1128. 1132. 1145. 1154. 1161. 1170. (Sa.)
1193. 1195. 1222. 1225. 1249. 1261. 1266. 1270. 1297.
1310. 1318. 1321. 1326. 1330. 1345. 1353. 1366. 1369.
1386. 1405. 1421. 1422. 1426. 1430. 1433. 1449. 1504.
1511. 1512. 1515. 1520. 1524. 1531. 1539. 1548. 1564.
1583. 1584. 1588. 1600. 1627. 1643. 1647. 1672. 1676.
1684. 1687. 1688. 1691. 1692. 1696. 1700. 1708. 1711.
1712. 1716. 1719. 1727. 1732. 1752. 1760. 1764. 1776.
1779. 1783. 1788. 1792. 1795. 1804. 1811. 1812. 1815. 234

B' B◡: 107. 1500. 2

B◡ B: 1. 6. 30. 94. 102. 266. 338. 454. 462. 469. 649. 674.
693. 701. 718. 796. 812. 909. 946. 1018. 1029. 1046.
1259. 1392. 1403. 1444. 1522. 1530. 1537. 1550. 1570.
1598. 1630. 1650. 1653. 1681. 1686. 37

B◡ B◡: 36. 100. 220. 228. 411. 412. 427. 456. 459. 464.
499. 540. 572. 611. 612. 643. 668. 724. 790. 871. 876.
899. 955. 959. 1003. 1036. 1040. 1055. 1067. 1131.
1338. 1425. 1595. 1599. 1624. 1663. 1704. 1791. 1800. 39

3. B C: *le reste pour son Dieu, montre un oubli fatal*: 17.
66. 97. 157. 162. 202. 222. 249. 254. 270. 506. 513.
530. 554. 586. 610. 698. 714. 730. 772. 782. 873. 914.
949. 969. 1002. 1009. 1025. 1050. 1057. 1058. 1106.
1147. 1165. 1180. 1235. 1239. 1263. 1303. 1324. 1379.
1387. 1391. 1443. 1485. 1529. 1533. 1534. 1546. 1590.
1641. 1670. 1678. 1685. 1706. 1738. 1749. 1794. 1802.
1814. 60

B C': 1741. 1

B C◡: 16. 19. 20. 32. 76. 83. 96. 168. 176. 179. 196. 203.
204. 268. 308. 436. 452. 475. 492. 579. 655. 667. 679.
683. 684. 687. 688. 739. 763. 816. 883. 912. 920. 924.
968. 1019. 1048. 1103. 1140. 1157. 1166. 1185. 1250.
1258. 1278. 1281. 1282. 1286. 1294. 1301. 1333. 1341.
1394. 1401. 1409. 1446. 1461. 1555. 1559. 1580. 1587.
1615. 1635. 1659. 1759. 1775. 1784. 1816. 68

B C'◡: 580. 1

B◡ C: 130. 206. 217. 438. 609. 849. 934. 1372. 1645. 1658.
1682. 1801. 12

B◡ C◡: 91. 103. 316. 460. 487. 903. 976. 980. 1088. 1269.
1273. 1453. 1623. 1767. 14

B'◡ C◡: 1212. 1

4. B D: *de leurs champs dans leurs mains portant les nouveaux fruits*: 10. 101. 161. 485. 1665. (Sa.) 5
B D⌣: 27. 236. 256. 1004. 1370. 1572. 6
B^1 D⌣: 64. 1
B⌣ D⌣: 304. 1

5. B E: *cette oisive vertu, vous en contentez-vous?*: 70. 461. 470. 738. 1380. 5
B^1 E: 658. 1
B E⌣: 143. 151. 1021. 3

III.

1. C A: *si du grand prêtre Aaron Joad est successeur*: 33. 38. 85. 106. 182. 265. 378. 417. 425. 498. 522. 545. 634. 650. 705. 869. 882. 926. 993. 1090. 1240. 1243. 1255. 1343. 1447. 1460. 1525. 1577. 1594. 1666. 1721. 1769. 1810. 33
C A^1: 725. 1
C A⌣: 68. 88. 184. 211. 240. 279. 435. 467. 484. 584. 587. 635. 700. 704. 708. 728. 777. 864. 904. 936. 1024. 1056. 1139. 1178. 1293. 1322. 1357. 1373. 1374. 1377. 1540. 1576. 1596. 1655. 1772. 1756. 1780. 37
C A^1⌣: 407. 1115. 2
C⌣ A: 386. 1813. 2
C⌣ A⌣: 1337. 1

2. C B: *et de son corps hideux les membres déchirés*: 118. 125. 146. 150. 214. 233. 246. 269. 282. 331. 335. 377. 385. 429. 449. 450. 465. 561. 565. 630. 642. 646. 661. 713. 722. 726. 733. 745. 746. 854. 874. 877. 921. 979. 982. 1010. 1041. 1065. 1070. 1081. 1101. 1109. 1125. 1126. 1130. 1184. 1256. 1264. 1272. 1275. 1279. 1280. 1315. 1336. 1355. 1360. 1363. 1367. 1407. 1419. 1448. 1456. 1467. 1494. 1514. 1557. 1558. 1561. 1573. 1585. 1597. 1625. 1626. 1662. 1713. 1757. 1758. 1805. 78
C^1 B: 989. 1006. 2
C B⌣: 4. 24. 35. 79. 92. 108. 115. 132. 167. 224. 248. 264. 287. 295. 307. 319. 321. 344. 379. 391. 395. 396. 451. 468. 471. 503. 504. 508. 528. 583. 608. 624. 639. 648. 680. 692. 806. 851. 863. 927. 935. 947. 971. 1000. 1008.

1015. 1016. 1027. 1079. 1095. 1100. 1116. 1124. 1155. (Sa.)
1163. 1181. 1242. 1277. 1290. 1302. 1306. 1334. 1349.
1365. 1378. 1442. 1454. 1491. 1519. 1543. 1575. 1592.
1608. 1656. 1667. 1679. 1723. 1724. 1740. 1747. 1799. 81

C' B⌣: 23. 135. 524. 675. 833. 859. 931. 1198. 1325. 1648. 10

C⌣ B: 234. 253. 405. 421. 477. 550. 589. 686. 853. 902.
1151. 1710. 1797. 13

C'⌣ B: 393. 1

C⌣ B⌣: 8. 216. 432. 495. 591. 887. 940. 1091. 1313. 1398.
1532. 1640. 1755. 1796. 14

C'⌣ B⌣: 571. 1

3. C C: *Faut-il, Abner, faut-il vous rappeler le cours*: 109.
113. 178. 226. 262. 326. 481. 538. 697. 809. 1110.
1183. 1196. 1299. 1375. 1493. 1770. 1774. 1806. 19

C' C: 1634. 1

C C': 568. 814. 866. 3

C C⌣: 416. 496. 559. 615. 600. 644. 719. 868. 884. 891.
995. 1032. 1059. 1253. 1274. 1389. 1406. 1417. 1535.
1568. 1603. 1660. 22

C' C'⌣: 810. 1

C⌣ C: 298. 1452. 1750. 3

C⌣ C⌣: 964. 1

4. C D: *suffira-t-il contre eux de vos ministres saints*: 221.
1276. 2

C D⌣: 15. 1

C⌣ D: 558. 1

C⌣ D⌣: 156. 1

5. C E: *et votre heureux larcin ne se peut plus celer*: 166.
297. 737. 1042. 1510. 5

C⌣ E: 858. 1

C⌣ C⌣: 408. 1

IV.

1. D A⌣: *il ne recherche point, aveugle en sa colère*: 267.
1707. 2

2. D B: *de notre dernier roi Josabet est la sœur*: 34. 86.
153. 277. 290. 645. 6

D B⌣: 80. 552. 1616. 1651. 1683. 5

D◡B: 89. 158. 186. 1017. (Sa.) 5
D◡B◡: 155. 399. 1612. 3
3. D C^1: *et que chacun enfin, d'un même esprit poussé*: 1451. 1
D C◡: 623. 699. 1628. 3
4. D D: *quand vous périrez tous, en périra-t-il moins?*: 1606. 1

V.

1. **E** A: *Non, je ne vous veux pas contraindre à l'oublier*: 681. 541. 1376. 1400. 1697. 5
E A◡: 380. 907. 2
E◡A: 1208. 1
E◡A^1◡: 443. 1
2. E B: *sait-il déjà son nom et son noble destin?*: 181. 258. 446. 494. 653. 682. 685. 1268. 1717. 9
E^3 B: 1730. 1
E B◡: 152. 208. 235. 419. 515. 695. 716. 867. 960. 1397. 1434. 1528. 1607. 13
E^2 B◡: 1763. 1
E^3 B◡: 1803. 1
E◡B◡: 1298. 1
3. E C: 53. 490. 966. 3
E C◡: 628. 1309. 1362. 1382. 1703. 5
E◡C: 1665. 1
E◡C◡: 387. 1
4. E D◡: 1438. 1

Übersicht.

I.	**A** A	70		C D	5
	A B	235		C E	7
	A C	51	IV.	**D** A	2
	A D	10		D B	18
	A E	8		D C	4
II.	**B** A	152		D D	1
	B B	464		D E	—
	B C	157	V.	**E** A	9
	B D	13		E B	26
	B E	9		E C	10
III.	**C** A	76		E D	1
	C B	200		E E	—
	C C	50			

Ergebnisse.

Die vorgelegte Statistik bietet den Stoff zu einer eingehenden Beschreibung des epischen und dramatischen, alten und neuen Alexandriners. Sie soll nun gegeben werden. Die jüngste Phase, in die der alte Vers durch die Romantiker, besonders Victor Hugo, getreten ist, ziehe ich jedoch nur auf Grund des von andern Erforschten mit heran, der Vollständigkeit wegen. Die Statistik auch auf den Vers des 19. Jhs. auszudehnen, habe ich unterlassen, um den schon zu lange verzögerten Abschluss dieses Buches nicht noch mehr zu verschieben. Sollte es jemand unternehmen, dann analysiere er nicht mehr, aber auch nicht weniger als 1000 Verse. Es hat keinen Zweck, sich die ohnehin ermüdende statistische Arbeit durch Streben nach Vollständigkeit zu erschweren. Andererseits muss das Material reich genug sein, um auch das Seltene in einigen Vertretern zu zeigen.

Für das genauere Verständnis des nun Folgenden vergleiche man meine Rhythmik der Jenaer Lieder § 13 ff. Dazu meine Arbeit 'Melodik und Rhythmik der Zueignung Goethes', in: Festgabe, der 47. Philol. Vers. dargebracht ... Halle, Niemeyer 1903.

§ 26. Silbe und Glied.

Die Elemente, aus denen sich der Alexandriner aufbaut, sind die **Silben.** Ihre Zahl ist durch das Versgesetz fest bestimmt, Zweifel deshalb nicht möglich. Anders steht es im Althochdeutschen und Mittelhochdeutschen, wo die Silbenzahl eines Verses erst durch mühsame Untersuchungen festgestellt werden muss. Welche besondern Regeln in den verschiedenen Zeiten beobachtet werden müssen, um die Anzahl der Silben des Alexandriners beim Vortrag und beim Dichten richtig herauszubringen, darüber belehren die Handbücher der französischen Verslehre.[1])

Eine Verssilbe hat immer nur den Wert einer vollen Senkung oder vollen Hebung. Der französische Alexandriner kennt also weder 'Auflösung'[2]) (⏑⏑ = –) noch, wenigstens im Innern, 'Zusammenziehung'[3]) (⏑́ = ⏑́ –).

[1]) Vgl. Tobler S. 29 ff.

[2]) Rh. § 23.

[3]) Rh. § 24.

Es ist wohl zu beachten, dass es sich für uns, wie für die Metrik überhaupt, lediglich um die **rhythmische**, nicht die grammatische Silbe handelt.[1]) Die rhythmischen Eigenschaften der Silbe sind, wie oben § 14 f. gezeigt, ein Produkt des Accents und des Versmetrums.

Die Silben zerfallen in schlechthin 'schwere' (gehobene) und schlechthin 'leichte' (gesenkte). Hebungs- und Senkungssilben unterscheiden sich wieder, jede Art in sich, nach der Schwere, Dauer und Fülle. Auch darüber vergl. oben § 14 f. und Melodik § 6. Ich berücksichtige von all diesen wichtigen Unterschieden nur den der Hebungsschwere, weil meine Kenntnis der französischen Sprache nicht hinreicht, um über die andern Eigenschaften etwas sicheres auszusagen.[2]) —

Über den Silben, die erste rhythmische Ordnung bildend, stehen die **Glieder.** Sie enthalten mindestens, anderseits auch nie mehr als eine Hebung. Zu einer solchen können im Alexandriner 1—2 Senkungssilben treten. Die Glieder des Alexandriners umfassen also 1—3 Silben.

Folgende Gliederformen kommen vor:

1. Die einzelne, gehobene Silbe –.[3]) Sie ist sehr selten im Innern der Halbverse nach den Gliederungstypen A, B, D, E. Ihren eigentlichen Platz hat sie im Innern des Typus C und am Schluss der männlichen Halbverse nach Typus A, B, D, E.

Beispiele: KR. I, Typ. Nr. 54: *oltree, Deus aïe.* Vgl. 55. Ath. 1, Nr. 94: *ne soit ce coup fatal.* Ferner Nr. 95 bis 100 u. ö.

2. Das steigende Glied ×–. Es steht natürlich im Anfang von A, Schluss von C und vielen Nebentypen.

Beispiele: KR. I, Nr. 2a: *forment s'en repentit.* Nr. 58: *jo manderai ma cort.* Dreimal hinter einander in Nr. 71: *li jorz fut bels et clers.* Ath. II, Nr. 6: *leur nombrę est redoublé.* Nr. 65: *à la fureur des flots.* Dreimal hinter einander Nr. 76 bis 77.

Man wird bemerken, dass ×– in der Funktion als reines Glied unbeliebt ist: es steht als solches nur in den ohnehin

[1]) Melodik § 5.

[2]) Vgl. oben S. 304. 328.

[3]) Statt – natürlich auch ◡ und die andern Schwerestufen.

seltenen Nebentypen A[1], C[1] u. s. w. In den Stellungen, in denen es häufig ist, hat es zugleich die Funktion eines Bundes. Darüber unten § 27.

3. Das fallende Glied —×. Es steht natürlich an zweiter Stelle in B, D und E.

Beispiele: KR. II, Nr. 27: *la terre Damne - deu.* Ath. I, Nr. 88: *pensez-vous être saint.* KR. II, Nr. 75: *demie liue grant.* Ath. I, Nr. 126: *par de sté- riles vœux.* KR. II, Nr. 87: *ne vos en coro- ciez.* Ath. I, Nr. 147: *je veux vous faire part.*

Ebenso am Schluss weiblicher Halbverse, falls dieser nicht zweihebig ist, eine Möglichkeit, mit der man in der KR. öfters rechnen muss. Die vorderen Halbverse der Ath. fallen für diese Form weg, weil dort die weibliche Silbe auf der Cäsur immer elidiert wird. Wenn man sie dennoch hört,[1]) handelt es sich um Nachlässigkeit oder regelwidrigen Vortrag des Schauspielers.

4. Das steigend-fallende Glied ×—×. Es steht an erster Stelle in B, C, D, E, an zweiter in A, an dritter im weiblichen C.

Beispiele: Ath. I, Nr. 47 a: *autant que je le puis.* 108 a: *de quellę ar- deur j'irais.* 136 a: *de notre dernier roi.* 147 a: *je veux vous faire part.* II, Nr. 65 b: *ne m'ait nommé son père.*

Vgl. auch die Nebentypen A[1]: z. B. Ath. II, Nr. 21 b—24 b; B[1]: KR. I, Nr. 54 b; C[1]: ebd. Nr. 71 b; E[1, 2]: KR. I, Nr. 101 b, 98 b.

Ich habe in der Rhythmik der Jenaer Liederhandschrift[2]) 'ursprüngliche' und 'abgeleitete' Glieder unterschieden. Ich war damals über die eigentliche Bedeutung des Begriffes 'Fuss' noch nicht völlig im Klaren und meinte, man müsse logisch jeder Komposition und jedem Gedicht eine konkrete elementare Gruppe zuschreiben, aus der sie sich aufbauten, möge auch diese Gruppenform (eben die 'ursprüngliche') in Wirklichkeit vielfach verändert werden und so in 'abgeleitete' Formen übergehen. Dies ist durchaus unrichtig. 'Fuss' und 'Glied' sind Begriffe, die nicht streng genug geschieden werden können.

Ein Fuss ist ein, in Bezug auf die **rhythmische Gliederung** willkürlich abgegrenzter, Teil des **Metrums**.[3]) Der Fuss ist

[1]) Vgl. oben S. 233. 328.
[2]) S. 116, 118 und 131.
[3]) Melodik § 6.

kein reales, begrenzbares Stück der Rhythmopöie. Er existiert nur für den, welcher skandiert: für den Hörer, auch für den Rhythmiker, wenn er zergliedert, ist er nicht vorhanden. Er ist in der Verspoesie in mancher Hinsicht das, was der Takt in der Musik ist.[1])

Das Glied ist dagegen immer ein Teil der Rhythmopöie selbst; es kann immer mehr oder weniger scharf aus derselben herausgeschnitten werden, weil es natürliche rhythmische Grenzen hat. Die Formen der Glieder einer und derselben Rhythmopöie können sehr verschieden sein. Es ist weder nötig, noch auch immer wohlgefällig, dass eine Gliedform den rhythmischen Eindruck beherrscht. Keine jener vier oben aufgestellten Gliederformen ist der andern gegenüber 'ursprünglich' oder 'abgeleitet'. Sie sind völlig gleichwertig.

Deshalb ist auch die ganze Lehre von den Füssen (genau so wie die von den Takten) aus dem Kapitel der Rhythmik zu streichen, welches von den natürlichen Teilen des rhythmischen Kunstwerkes handelt. Ein Vers 'besteht' weder aus 'Füssen' noch aus 'Takten', sondern allein aus 'Gliedern'. Nur das 'Metrum' zerfällt in Füsse, ebenso wie die 'Zählperiode' in Takte. Metrum und Zählperiode sind aber nicht der Rhythmus in seinem vollen Umfang, sondern nur Teile desselben, die man aus wissenschaftlichen und praktischen Gründen, und zwar nur durch Abstraktion verselbständigt. Ihre Gegenständlichkeit ist von ganz anderer psychologischer Art, als die der 'Glieder'.

Die Silben der Glieder werden durch die **Naht**[2]) von einander getrennt. Zweisilbige Glieder haben eine (× – bezw. – ×), dreisilbige zwei Nähte (× – ×).

Dieser rhythmische Einschnitt kann von verschiedener Tiefe und damit von verschiedener rhythmischer Wirksamkeit sein. Je weniger tief er ist, um so fester hängen die Silben des betreffenden Gliedes zusammen, um so einheitlicher ist der Eindruck des Gliedes. Je tiefer dieser Einschnitt ist, um so mehr treten die Silben auseinander, um so lockerer wird das Glied. In dreisilbigen Gliedern wird durch verschiedene Tiefe dieser Einschnitte eine vierfache Art des Silbenzusammenhangs erzeugt, nämlich entweder × –× oder ×– × oder × – × oder ×–×.

[1]) Oben S. 306 f.
[2]) Rh. § 20.

Die zweisilbigen Glieder haben nur zwei Unterarten, z. B. – ⏑ oder – ×.

Mit Rücksicht auf diese Verschiedenheiten der Nähte unterscheide man 'enge' und 'weite' Glieder. Man beachte aber dabei, dass die Nähte in beiden Fällen, wenigstens beim naiven Anhören einer Rhythmopöie, oft sogar auch bei der Analyse, als solche nicht bemerkt werden. Man bemerkt wohl eine verschiedene Wirkung der ganzen Glieder, aber die Naht als solche, der Einschnitt entgeht dem Ohr. Sie entdeckt sich nur bei genauer Prüfung aller Eigenschaften des Gliedes.

Die Mittel, jene verschiedenen Arten der Naht herzustellen, sind: Abstufung der Silbenschwere und -dauer, dazu die Artikulation (legato — staccato — portato) und besonders die Grösse der melodischen Intervalle.

Sind die Gliedersenkungen sehr leicht und kurz, wird nicht staccato gesprochen, so bleiben die Nähte fast unmerklich: *le ciel, le père.* Je voller Senkungen werden, um so merklicher die betr. Nähte: *mon père, deux pères, et que de* (× ⏑ ×). Besonders tief wird die Naht, besonders weit das Glied bei 'beschwerter' [1]) Senkung: Ath. 292 *dai - gne, dai - gne, mon Dieu.* Das *dai-* mit seinem mächtigen Ethos will sich fast vom Gliede ablösen. In V. 3 *célé - brer avec vous | la fa - meu - se journée,* trennt das Staccato (× – ×). Vgl. auch V. 25 *d'où vous vient.*

Wird die Naht so tief, dass sie auch dem naiven Hörer ins Ohr fällt, so spreche ich von 'Vertiefung' der Naht.[2]) Das zugehörige Glied ist dann sehr weit. Aber auch in diesem Falle ist der innere Zusammenhang des aufs äusserste geweiteten Gliedes noch nicht aufgegeben, wenn es auch oft so scheint, wenn auch der Schauspieler die abstehende Silbe manchmal wirklich abreisst.

Beispiele solcher Nahtvertiefung: Ath. 1 *Oui, je viens dans son temple*; 1623 *vous, son fils, tout ce peuple*; 32 *hait surtout Josabet.* In allen liegt die abgelöste Senkung melodisch sehr hoch, die Hebung steigt tief herunter: zwischen beiden liegt ein unverhältnismässig, auffällig grosses Tonintervall.

Der Einschnitt kann so tief werden, dass sich das Glied wirklich auflöst, dass eine Silbe wirklich isoliert wird. Z. B.

[1]) Vgl. oben S. 328. [2]) Melodik § 20.

bei Personenwechsel im Verse Ath. 397 (Acte II, sc. 2 Josabet) *Ciel!* Das ist ein besonderer Effekt, der § 32 unter 'Brechung' behandelt werden wird. Denn solche isolierten Senkungen werden vom rhythmischen Gefühl nicht als echte Glieder, als selbständige Teile erster Ordnung, aufgefasst. Man hat den Eindruck, dass sie künstlich, gewaltsam vom Folgenden losgerissen worden sind.

Auf gewisse Besonderheiten in der Behandlung der Senkungen hat schon E. Sievers[1]) hingewiesen. Er scheidet 'Auftakt' und 'Eingangssenkung'. 'Auftakt'-Silben 'stehen ausserhalb der rhythmischen Gruppe', isoliert am Versanfang; die Eingangssenkungen gehören rhythmisch zum folgenden. Aber, wie eben gezeigt, muss man noch feinere Unterschiede machen und das Versinnere in gleicher Weise berücksichtigen.

Sievers' Beispiel *da* || *blüht dir zu* enthält nicht 'Brechung', sondern lediglich 'Nahtvertiefung'. Das *da* wird beim Singen etwas gedehnt. Nur der ungeübte Sänger reisst es vom Folgenden ab. In der Altgermanischen Metrik von Sievers[2]) bedeuten übrigens jene Termini noch etwas anderes als hier in betracht kommt. Dort haben sie keinen rhythmischen, sondern einen historischen Sinn. Man verwechsele beide Gebrauchsweisen nicht. Auch empfiehlt es sich nicht, den musikalischen Begriff 'Auftakt' zu verwenden.[3])

Die Glieder derselben Form unterscheiden sich natürlich ausser durch ihre Enge und Weite noch durch die spezielle Gewichts- und Quantitätsverteilung, die in ihnen statt hat.

Von ×◡ bis ×–́, von ×◡× bis ×–́× durchlaufen sie mannigfache Schwerekombinationen, und die rhythmischen Quantitäten treten zu verschiedenen Gruppen zusammen. Statt des Verhältnisses ♩ ♩ findet man öfters ♩. ♪ Ath. 497: *fille, digne de moi*; 409 *l'ange se dévoilant.* Statt ♩ ♩ ♩ ein ♩ ♪ ♩. z. B. Ath. 54: *des regards furieux.* Beide Fälle vereinigt V. 45: *une fausse douceur* ♩ ♪ ♩. ♪ ♩. ♩.

Deshalb ist auch der Eindruck der Fülle einer Gliedform sehr verschieden.

Alle diese Verschiedenheiten werden vom Dichter in der feinsten Weise zur Charakteristik des Verses verwendet. Jene

---

[1]) Metr. Stud. 54.

[2]) S. 31 f.

[3]) Siehe oben S. 65 ff. Jen. Hs. II, S. 122.

Quantitätsrückungen, die Gliederweite, die Gliederfülle dienen dazu, Silben hervorzuheben: sie geben Hinweise auf besondere ethische Färbung der Worte und dürfen nicht übersehen werden. Es würde lohnen, genauer auf den Zusammenhang dieser Dinge mit dem Inhalt, mit der besonderen Färbung der Stellen einzugehen und nachzuweisen, wie sehr sich der Versbau dem Sinne anschmiegt. Wie emphatisch hebt sich das *fameuse* Ath. V. 3 durch die metrische Drückung und die Quantitätsrückung (*fa-meu-*) heraus. Wie eindringlich wird V. 292 durch die metrische Drückung, Quantitätsrückung und Gliederweite im ersten Halbvers: *daigne, daigne, mon Dieu.*

Dass solche Künste neben der Wirkung der Hervorhebung auch die der Verlangsamung hervorbringen und demgemäss an Stellen angewendet werden, wo eine Verlangsamung am Platze ist, wurde schon früher bemerkt.[1])

§ 27. Das Bund.

In der zweiten Ordnung des Alexandrinerrhythmus, unmittelbar über der Ordnung der Glieder, stehen die **Bünde.** Jeder Alexandrinerhalbvers hat deren zwei. Nur die — übrigens verhältnismässig seltenen — Halbverse des Gliederungstypus E sind ohne Bünde: sie zerfallen unmittelbar in die Glieder, sie sind 'bundlos'.[2])

Der Alexandriner der Karlsreise und Athalie gehört also zur Stilart der 'bundmässigen' Verse.

Die Bünde im Alexandriner sind teils ein-, teils zweigliedrig.

I. Die eingliedrigen Bünde.

Dieselben sind Glieder in der Funktion von Bünden.

1. Die gehobene Silbe –, sie steht am Schluss des männlichen D ×–× –× ; –.

2. Die Form ×– am Anfang von A ×– ; ×–× –(×) und Schluss von männlich C ×–× – ; ×–.

3. Die Form –× am Schluss von D⌣ ×–× –× ; –×.

4. Die Form ×–× am Anfang von B ×–× ; –× –(×) und Schluss von C⌣ ×–× – ; ×–×.

[1]) Siehe oben S. 322. [2]) Melodik § 7.

Für diese Bundformen gilt natürlich dasselbe, was § 26 über sie als reine Gliedformen dargelegt hat.

II. Die zweigliedrigen Bünde.

Zwei Glieder, jedes von einer Hebung beherrscht, vereinigen sich zu einer umfassenderen Gruppe, die nun wieder ihre besondere Einheit hat.

1. ×–× – am Schluss von A oder Anfang von C.
2. ×–× –× am Schluss von A⌣ oder Anfang von D.
3. –× – am Schluss von B.
4. –× –× am Schluss von B⌣.

In den Nebentypen finden sich noch folgende, seltene Formen:

5. ×– ×– A^1, C^1.
6. ×– ×–× A^1⌣, D^1.
7. – ×– B^1.
8. – ×–× B^1⌣.

Wie in der Melodik § 7 auseinandergesetzt ist, können Bünde 'voll' oder 'mager' sein. In Bünden der ersten Art fällt die Unterordnung des einen Gliedes unter das andere nur wenig ins Ohr, in denen der andern ist sie sehr bedeutend und bestimmt den Eindruck. Volle Bünde hat z. B. Goethes 'Zueignung', magere 'Der neue Amadis' u. a.

Die Bünde des Alexandriners sind mager.

Fast immer sind daher die Hebungen der Bünde an Schwere merklich verschieden. Die Schemata der Statistik zeigen es an. Man beachte bei ihnen, dass die Hebungen vor der Cäsur (die 3te) und dem Versschluss (die 6te) die schwersten der Halbverse sind, sofern die Accente in den Übertragungen nicht ausdrücklich das Gegenteil angegeben ist. Wo sie auch nach meiner Accentuierung einer der anderen Hebungen des Halbverses gleich zu stehen scheinen, ist fast immer zu ihrem Accent noch der beschwerende Punkt hinzuzudenken. Ich habe ihn nur im Interesse des Druckes fortgelassen.

Wo sich die Hebungen nicht sehr von einander unterscheiden, wird durch ein deutliches melisches Intervall oder einen besonders tiefen syntaktischen Einschnitt zwischen den Bünden dafür gesorgt, dass sich die zugehörigen Glieder zum Bunde vereinigen. Z. B. KR. I, Nr. 19. 29a. 54. 55; Ath. II,

Nr. 23. 24. 37. Aber diese Fälle sind selten. Die überwältigende Masse aller Verse ist von der ersten Art, d. h. es ist im Bunde immer eine Hebung ganz bedeutend schwerer als die andere. Ein Blick in die Tabellen genügt um zu zeigen, dass folgende Fälle weitaus die beliebtesten sind:

×◡× –́ Ath. I, Nr. 6. 8. 26. 27. 101. 104. 117. 121; II, Nr. 6. 7. 17. 19. 63. 65. 71. 73. u. ö.
×◡× –́× Ath. I, Nr. 126. 127; II, Nr. 17. 19. 79. u. ö.
◡× –́ Ath. I, Nr. 40—43. 45—48. 51. 53. 55. 60. 63. 69. 73. u. s. w.; II, Nr. 38. 39. 46. 47. u. ö.
◡× –́× Ath. II, Nr. 33. 34. 38. 39. 46. 47. u. ö.

Die Glieder, die sich zum Bunde vereinigen, werden durch das **Gelenk** geschieden.

Dieser rhythmische Einschnitt kann, wie die Naht, von verschiedener Tiefe und deshalb verschiedener rhythmischer Wirkung sein. Je tiefer das Gelenk, um so mehr heben sich die Glieder von einander ab und umgekehrt. Deswegen unterscheide man e n g e und w e i t e B ü n d e, erstere mit wenig, diese mit sehr merklichem Gelenkeinschnitt. Das Gelenk ist leichter wahrzunehmen als die Naht. Aber für gewöhnlich wird es nicht bemerkt: es bestimmt nur den allgemeinen Charakter des Bundes, ohne als solches hervorzutreten.

Im Alexandriner überwiegen die engen Bünde weitaus, also Fälle wie *Éter - nel, dans son temple, avec vous.*

Da der Dichter grundsätzlich die engen Bünde bevorzugt, so wird man sich im Zweifelsfalle für enge entscheiden. Es bleiben deshalb nur verhältnismässig wenig Beispiele entschieden weiter Bünde übrig. Es sind folgende Fälle:

KR. I, Nr. 7 a: *l'uns halt, li altre cler.* Ebenso 7 b. Auch schon 6. 13 a. 18. 19. 20 b. 24 a. 28 a. 29 a. 34 b. 35 b. 40. 43 a. 54 b. 55 a. 62. 63. 70 a. 71. 74 a; II, Nr. 4. 5. 6 a. 9 a. 13. 14 a. 15 a. 27. 43 a. 55 a. 56 a. 58 a. 68 b. 69. 75.

Ath. I, Nr. 11. 12. 15. 16 b. 20 a. 21 a. 30 a. 33. 34 a. 35. 36 a. 37 a. 38. 39 a. 58 a. 59 a. 65. 66 a. 76. 77. 80 a. 85 a. 86 b. 94 a. 95 a. 97 a. 98. 99 a. 100 a. 107 a. 108 a. 109. 110 a. 111. 112 a. 124 a. 125. 138 a; II, Nr. 10. 11 a. 12 b. 18 a. 22 b. 23. 24. 36 a. 37 a. 42 b. 43. 62 a. 68 b. 69 a. 76. 77. 85 a.

Gegenüber der Fülle zweifellos enger Bünde kommen diese wenigen Beispiele gar nicht in betracht.

Übrigens ist dies Abweichen vom Normalen nicht zufällig und willkürlich. Bundweite dient auch hier je nach dem Zusammenhang dazu, hervorzuheben oder zu verlangsamen. Gegenüberstellungen wie *tôt ou tard* (Ath. V. 666), Wendungen mit *tout* (Ath. V. 96 *tout le feu*), oder *plus*, die an sich grössere Schwere verlangen, ethisch accentuierte Ausdrücke mit *cher* (V. 614. 1554) finden sich naturgemäss in weiten Bünden. Weite deutet eben immer auf eine Besonderheit des Vortrags hin, auf das Ethos einer Stelle.

Von den beiden Gliedern des zweihebigen Bundes herrscht fast durchweg das zweite. Die Bünde sind also 'steigend'. Dadurch bekommt der Alexandriner einen durchaus aufstrebenden Rhythmus. Er gravitiert nach dem Ende zu.

Immerhin giebt es einige wenige Fälle, wo die Bünde nicht auf- sondern absteigen. Es sind: KR. II, Nr. 57 b (V. 788 *pitiet en at molt grande*), 64 a. 65 a. 66 a. 83 b; Ath. I, Nr. 34 a. 97 a. 110 a. 113 a. 114. 138 a; II, Nr. 12 b. 70 b. 72 b.

Meist zeigt sich die Vorherrschaft eines Gliedes schon dadurch an, dass seine Hebung schwerer ist als die des andern. Notwendig ist dies aber nicht. Denn die Vorherrschaft kann auch nur auf der grösseren Fülle beruhen und dabei von der Senkung herkommen. Z. B. beherrscht in Ath. I, Nr. 114 b (V. 1337) *l'entrepri - se, sans doute* das erste Glied *l'entrepri-* zweifellos das zweite *-se*. Die beiden Hebungen *-tre-* und *-se* unterscheiden sich aber nicht bemerkenswert von einander. Das Übergewicht des ersten Gliedes stammt von den beiden beschwerten Senkungen *l'en-* und *-pri-*.

Das Gelenk zwischen den Gliedern der Bünde ist natürlich bei den weiten merklicher als bei den engen.

Mit dem Eindruck der Enge oder Weite sind meist noch andere Eigenschaften der Bünde verknüpft: ihre Fülle und ihre Geschwindigkeit. Weite Bünde sind meistens voller als enge, weil ja die Weite fast immer mit auf der geringeren Gewichtsverschiedenheit der Hebungen der vereinigten Glieder beruht. *je suis né* (Ath. 638) ist offenbar weniger voll als *tous les droits* (V. 73) oder *fol orgueil* (ebd. V. 1681). Ferner eilen enge Bünde schneller vorüber als weite, weil mit geringerem rhythmischen Gewicht auch kürzere Dauer verbunden zu sein pflegt. —

Die Grundlage der Lehre von den Bünden hat Sievers gelegt in den feinen und wertvollen Bemerkungen, die er besonders in den Metr. Stud. I, S. 56—62 über 'monopodisch und dipodisch' macht. Eine 'Dipodie' ist für ihn etwa dasselbe wie ein Bund. Nur muss man die Eigenschaften der Bünde und die Faktoren, durch die sie zu Stande kommen, noch schärfer scheiden. Goethes Gedicht 'Der neue Amadis' besteht aus je 2 zweihebigen Bünden in den Vierern, einem zweihebigen und einem einhebigen Bund in den Dreiern, und zwar sind diese Bünde eng, mager und schnell. Daher die lebhafte Bewegung in diesem Metrum. In den Versen aus der 'Glocke' S. 60 sind die Bünde auch zweihebig und deutlich ausgeprägt: aber die Bünde sind weiter, voller und langsamer. Denselben Unterschied findet man im ersten Faustmonolog. Im Anfang sind die Bünde mager u. s. w., dann voll von 'O sähst du voller Mondenschein' an. Auch in diesem letzteren Stück sind die zweihebigen Bünde meist klar ausgeprägt, besonders in den geraden Reimzeilen; die syntaktische Gliederung unterstützt die Bundteilung. Von *Weh! steck ich* u. s. w. an wird die Versart mehr gliedmässig.

Der Eindruck ändert sich, wenn die Bünde nicht durchweg zweihebig sind, sondern frei wechseln, wenn sie sich nicht so klar abgrenzen u. s. w. Auch Übergänge zwischen 'bundmässig' und 'gliedmässig' kommen vor.

Sievers bringt die eben besprochene Erscheinung mit dem Verhältnis einfacher und zusammengesetzter Takte oder *πόδες* zusammen. Eine gewisse Beziehung ist vorhanden. Aber sie ist sehr entfernt. Das Verständnis kann durch Heranziehung der *πούς*- und Taktlehre nicht gefördert werden. Man lasse daher alles was dazu gehört, lieber ganz bei Seite.

Takt ist nicht Abstand von Hebung zu Hebung. Ein einfacher Takt enthält durchaus nicht immer eine, ein zusammengesetzter zwei rhythmische Hebungen. Sehr oft enthält ein Takt überhaupt nur Senkungen, oft ein einfacher 4 Hebungen. Takt ist eben keine rhythmische Gruppe. Der Begriff geht auf die Dirigierbewegung und ihr Verhältnis zur Zählperiode der Komposition. Vgl. oben S. 66 und 71. Eben so wenig passen die Begriffe *διποδία* und *μονοποδία*, weil sie metrisch sind und in letzter Instanz der antiken Scansion entstammen.

Auch beeinträchtigt Sievers das Verständnis der Sache dadurch, dass er statt des Begriffes der 'rhythmischen Schwere'

oder 'des rhythmischen Gewichts' in der herkömmlichen Weise den der 'Tonstärke' braucht. Die 'Schwere' d. h. die Bedeutsamkeit, Wichtigkeit für das rhythmische Gefühl, ist nicht Stärke. Sie beruht mit darauf, weit mehr aber auf Dauer und Melodieführung u. a.[1]) Die Ausdrücke 'rhythmische und melodische Dipodien' sind darum nicht glücklich gewählt. Auch die 'eigentlichen, rhythmischen' Dipodien haben charakteristische Melodiebewegung: bei ihnen verbindet sich diese nur mit geringer Schwere gewisser Glieder. Bei den 'melodischen' fehlt andererseits die Gewichtsabstufung der Hebungen nicht: es wirkt nur vorzugsweise der Faktor der Melodie, der natürlich für sich allein nicht die starke Abstufung zu Wege bringt wie die Verbindung mehrerer Faktoren bei den 'rhythmischen' Dipodien. Entschieden besser ist deshalb Sievers' Bezeichnung 'leichte (= rhythmische) und (schwere = melodische) Dipodien'.

Aber da ich 'schwer' und 'leicht' bereits in einem ganz bestimmten Sinne verwende, der sich mit dem nicht deckt, was Sievers hier bezeichnen will, so verwende ich die Ausdrücke 'mageres' Bund (Sievers: rhythmische, leichte), 'volles' Bund (Sievers: melodische, schwere Dipodie).

Dabei behalte man immer im Auge, dass der Eindruck der Magerkeit oder Fülle nie auf einem rhythmischen Faktor beruht, sondern immer Resultat des Zusammenwirkens mehrerer ist. In beiden Fällen wirken dieselben Faktoren, nur die Mischungsverhältnisse sind verschieden.

§ 28. Die Reihen.

In der dritten Ordnung des Alexandrinerrhythmus stehen die **Reihen** (im Texte die Halbverse). Ihre Grenzen sind durch 'Cäsur' und 'Versschluss' unzweideutig gegeben. Diese Stücke des Verses kennt man deshalb schon lange.

Die Reihen setzen sich in mannigfacher Weise aus den im vorigen Paragraph besprochenen Bünden zusammen. Da sie 3 Hebungen enthalten,[2]) ist immer ein Bund ein-, das andere zweihebig. Die Verbindung der Bünde ist aber keineswegs willkürlich. Sie folgt ganz bestimmten Gesetzen, die ihren Ausdruck in einer kleinen Zahl von Gliederungstypen, d. h. all-

---

[1]) Vgl. Jen. Hs. II, S. 101. 108. Oben S. 294.

[2]) Doch siehe unten S. 428.

gemeinster Reihenformen, findet. Ich habe sie mit A B C D bezeichnet.

Jedoch sind nicht alle Halbverse zweiteilig. Einer verhältnismässig kleinen Zahl fehlt die Gliederung in 2 Bünde: hier folgt auf die Ordnung der Glieder sofort die der Reihen. Die dazwischen liegende der Bünde fällt weg. Diese ‘bundlosen’ Reihen fasse ich unter dem Typus E zusammen.

Interessant ist das Häufigkeitsverhältnis dieser Gliederungstypen. Dabei beachte man, dass die KR. 874 Verse hat, von der Athalie aber nur 1656 in betracht kommen. Von der Verszahl der KR. sind in den verschiedenen Halbversen die unvollständigen (5, bezw. 2) noch abzurechnen. KR. : Ath. ungefähr = 1 : 2.

A ×– ; ×–× –(×)				A^1 ×– ; ×– ×–(×)		
	KR.	I: 162	II: 115		I: 8	II: 7
	Ath.	I: 324	II: 292		I: 50	II: 18
B ×–× ; –× –(×)				B^1 ×–× ; – ×–(×)		
	KR.	I: 460	II: 466		I: 3	II: —
	Ath.	I: 869	II: 513		I: 9	II: 1
C ×–× – ; ×–(×)				C^1 ×– ×– ; ×–(×)		
	KR.	I: 173	II: 192		I: 3	II: 13
	Ath.	I: 309	II: 260		I: 19	II: 9
D ×–× –× ; –(×)				D^1 ×– ×–× ; –(×)		
	KR.	I: 19	II: 44		I: —	II: —
	Ath.	I: 25	II: 30		I: 1	II: —
E ×–× –× –(×)				E^1 ×– ×–× –(×)		
	KR.	I: 41	II: 36		I: 1	II: —
	Ath.	I: 47	II: 24		I: —	II: —
E^2 ×– ×– ×–(×)				E^3 ×–× – ×–(×)		
	KR.	I: 3	II: —		I: —	II: —
	Ath.	I: 1	II: —		I: 2	II: —

Der häufigste Typus ist B, offenbar weil sich darin beide Bünde am meisten dem Gleichgewicht nähern: 3 Silben stehen wieder 3 (bezw. 4) gegenüber.

Nächst B stehen der Häufigkeit nach C und A, beide der Zahl nach nicht sehr verschieden. Von den B machen sie jeder noch nicht die Hälfte aus! Die D kommen kaum in betracht,

in der Athalie noch viel weniger als in der Karlsreise. Sie zerlegen eben die Reihe in zu ungleiche Teile und stören dadurch das Gleichgewicht, die rhythmische Entsprechung.

Die Verwendung der Typen in der Vorderreihe oder Hinterreihe ist in beiden Denkmälern verschieden. Die Karlsreise braucht B in I und II fast gleich oft; Athalie erheblich öfter in I als II (869 : 513 Vv.). Jene C in I seltener als in II (173 : 193 Vv.), diese in I häufiger als in II (309 : 260 Vv.).

Nicht nur die Gruppierungs-, sondern auch die Schwereverhältnisse der Reihe folgen strengen Gesetzen.

Die einhebigen Bünde sind prinzipiell schwer. Die Normalform derselben ist deshalb ×–́ bezw. ×–́× oder –́ bezw. –́×. Ein Blick auf die Tabellen lehrt das. Sind die Hebungen leicht, also etwa ◡, –, –̀, dann enthält das Glied gewöhnlich beschwerte Senkung und wird dadurch gewichtig. Also z. B. KR. I, Nr. 8a *veient* (× ÷), 11, 12a. Besonders deutlich im Typus B, z. B. ebd. I, Nr. 30—48 u. oft; Ath. I, Nr. 60—86.[1])

Die zweihebigen Bünde dagegen haben prinzipiell ein leichtes Glied und sind eng. Die Ausnahmen sind schon oben S. 411 zusammengestellt.

Diese Verschiedenheit der Bünde hat sichtlich den Zweck, ein gewisses Gleichgewicht der Reihenteile herzustellen. Das einhebige Bund soll vom zweihebigen nicht unterdrückt werden, sondern ihm soweit als möglich die Wage halten.

Da die zweihebigen Bünde so gut wie alle aufsteigend sind, so bekommt jeder Halbvers durch den festen Wechsel der Schwere in seinen 3 Gliedern eine Bewegung, die sich auf gewisse Schweretypen zurückführen lässt.

A und A[1]: schwer — leicht — schwer:
×–́ ; ×–× –́·(×) bezw. ×–́ ; ×– ×–́·(×)
B und B[1]: schwer — leicht — schwer:
×–́× ; –× –́·(×) bezw. ×–́× ; – ×–́·(×)
C und C[1]: leicht — schwer — schwer:
×–× –́ ; ×–́·(×) bezw. ×– ×–́ ; ×–́·(×)
D und D[1]: leicht — schwer — schwer:
×–× –́× ; –́·(×) bezw. ×– ×–́× ; –́·(×)

---

[1]) Deshalb hat der Begriff der 'Nebenhebung' für den Alexandriner sein Bedenkliches. Es handelt sich eben um die Schwere ganzer Glieder.

Ausnahmen von der regelmässigen Gewichtsabstufung jeder dieser Reihentypen sind selten: KR. I, 64 b *empere-re, dist ele* (C schwer — leicht — schwer), 75 a (D schw. — l. — schw.), 80 b (D schw. — l. — schw.), II, Nr. 6 a (A), 57 b 64 a 65 a 66 a (C); Ath. I, Nr. 30 a (A), 113 a 114 118 a 119 a (C), 138 a (D¹), II, Nr. 70 b 72 b (C).

Nur bei den E kann man nicht von solch deutlich abgestufter Bewegung reden. E zeigt vielmehr ein Crescendo, i. A. von der Form leichter — schwerer — schwer.

Dabei ist festzuhalten, dass das Glied am Reihenschluss meist noch über das Gipfelglied des andern Bundes dominiert, ganz wenige Fälle ausgenommen. Die Bünde haben also untereinander fast immer das Verhältnis schwer : schwerer. Ausnahmen sind sehr selten: KR. I, Nr. 64 b. 72 a. 74 a; Ath. I, Nr. 7. 52. 54 a. 70 a. 71 a. 72 a. 91 a. 108 a. 110 a. 111. 116 a. 120. Hier ist die Tonsilbe leichter als das erste Bund.

Obgleich die Tonsilbe jedes Halbverses so gut wie immer auch der rhythmische Gipfel desselben ist, findet doch eine wirkliche Unterordnung des vorderen Bundes unter das hintere nicht statt. Beide Bünde sind einander zugeordnet und verbinden sich frei zur Einheit der Reihe. Während also in den Gliedern (I. Ordnung) und Bünden (II. Ordnung) Unterordnung eines der verbundenen Teile Gesetz ist, treten wir in der III. Ordnung, mit der Reihe in die Zone der Zuordnung. Die Grenze zwischen den Bünden, die **Fuge**, ist meist deutlich. Fällt sie auch oft mitten in ein Wort, so liegt sie doch nicht selten in einem syntaktischen Einschnitt und gliedert dann natürlich um so schärfer. Doch ist die Reihe ihrem Eindruck nach i. A. eng.

Dass durch den regelmässigen Wechsel von leichten und schweren Bünden auch der Lauf des Verses abwechselnd schneller und langsamer wird, ist schon früher angedeutet worden.[1])

Aus der Tabelle von S. 415 sieht man ferner, dass auch für den Alexandriner zutrifft, was ich für den 'iambischen' Vers der Zueignung nachgewiesen und Beitr. 23, S. 70 als Neigung der meisten Rhythmen hingestellt habe: die Bindung Hebung + Senkung ist viel häufiger als die von Senkung + Hebung oder

¹) Oben S. 327.

genauer, die fallenden Glieder (–×) und die mit fallendem Ausgang (×́–×) überwiegen die andern (×–, –) weitaus. Auch der *Alexandriner* hat in der Ordnung der Glieder i. W. *absteigenden Gang*. Reihen, in denen das Glied ×– zwei- oder dreimal hintereinander steht, sind ganz selten.

§ 29. Die Kette.

Seiner rhythmischen Bedeutung nach ist der Alexandriner (im Text ein Langvers) eine Kette.[1]) Dieselbe steht in der vierten Ordnung des Verssystems. Ihr Schluss ist durch Endreim deutlich festgelegt.

Die Kette setzt sich aus den eben besprochenen Reihenformen zusammen. Je zwei Reihen verbinden sich zum Ganzen. Die erste heisst Vorderreihe, die andere Hinterreihe. Der Sinn der Vorderreihe kommt in der Hinterreihe — gelegentliche Enjambements ausgenommen — immer zu Ende. Deshalb hat auch der Text im Innern des Langverses entweder gar keine oder doch die im Verhältnis zum Versschluss schwächere Interpunktion. Die rhythmische Geschlossenheit des Alexandriners wird durch die Interpunktion schon dem Auge sofort deutlich.

Durch Kombination der Reihenformen sind eine grosse Anzahl von Kettentypen möglich. Vgl. die genauen Tabellen § 24. 25. Aber nicht alle sind gleich häufig. Lassen wir die Unterschiede der Reihen nach Haupt- und Nebentypen, Männlich und Weiblich bei Seite, dann ergiebt sich folgende lehrreiche Abfolge:

KR.	1.	B B	253	Ath.	1.	B B	464
	2.	B C	110		2.	A B	235
		C B	98			C B	200
		A B	80			B C	157
		B A	60			B A	152
	3.	A C	43		3.	C A	76
		C C	40			A A	70
	4.	C A	29		4.	A C	51
		A A	27			C C	50
		B D	22		5.	E B	26

[1]) Jen. Hs. II, S. 125.

	E B	20
	B E	17
5.	A D	13
	E C	8
6.	D B	7
	A E E A E E	6
	E D	5
	C D C E	4
7.	D C	3
	D E	1
	D A D D	—

	D B	18
6.	B D	13
	E C	10
	B E E A	9
	A E	8
	C E	7
7.	C D	5
	D C	4
8.	D A	2
	D D E D	1
	D E E E	—

Der Sinn dieser Häufigkeitsverhältnisse ist klar. Diejenigen Typenverbindungen werden bei der Kette bevorzugt, die das beste Gleichgewicht der rhythmischen Gruppen im ganzen Verse ermöglichen. Typus B gewährleistet die beste Gewichtsverteilung in der Reihe (vgl. oben S. 415 f.), B in Vorder- und Hinterreihe dann natürlich auch das grösste Ebenmass in der Kette. Deshalb übertrifft B B auch alle andern Formen und bildet der Häufigkeit nach eine Klasse für sich.

Durch beschwerte Senkung oder schwere Hebung können die ersten Glieder der B (×–×) auch mit denen der C (×–× –), selbst die der A (×–) mit denen der B (×–×) noch konkurrieren. Der Verbindung B B mit ihrem Ebenmass folgen deshalb — allerdings in sehr weitem Abstand — die Kombinationen B C, C B, A B und B A. Sowohl in der Reihe wie in der Kette ist bei diesen Formen noch ein gewisses Streben nach Gleichgewicht d. h. rhythmischer Entsprechung fühlbar, wenn auch bei weitem nicht so wie in B B.

In den nächsten Klassen treten einerseits die Reihentypen immer mehr hervor, welche die Reihe ungleich teilen und daher ihr Gleichgewicht stören, also schon A und C, besonders aber D und E. Andererseits werden immer unähnlichere Reihentypen zusammengespannt. Schon bei A C ×– ; ×–× –(×) | ×–× – ; ×–(×). Auch bei B D. Noch mehr klaffen auseinander B und

E, A und D u. s. w. Man sieht auf der Tabelle, wie schnell die Zahlen von Klasse 3 an abnehmen, und erkennt daraus, welchen Einfluss das Prinzip der rhythmischen Wiederholung und Entsprechung des Ähnlichen auf den Versbau hat. Zugleich, dass von Symmetrie im architektonischen Sinne keine Rede sein kann. Stets handelt es sich um die Wiederholung von Gleichlaufendem.

Kettentypen mit minder fühlbarem Gleichgewicht in ihren Teilen (Kl. 3 ff.) dürften ihre Abweichung vom Normalen immer dem Streben nach Charakteristik und besonderem Ausdruck verdanken. Darauf ist im einzelnen Fall zu achten.

Vorder- und Hinterreihe sind einander zugeordnet. Beide vereinigen sich zum Ganzen des Alexandriners, ohne dass Unterordnung stattfindet. Der Langvers gehört also wie der Halbvers in die Zone der Zuordnung, während Glied und Bund in der der Unterordnung stehen.

Die Schwere und ebenso das Tempo wechseln natürlich im ganzen Alexandriner durchaus im Anschluss an die Gewichts- und Tempoverhältnisse der Reihen.

B B zeigt also den normalen Wechsel: schwer — leicht — schwer | schwer — leicht — schwer. A C: schwer — leicht — schwer — leicht — schwer — schwer. Der Alexandriner hat deshalb der Regel nach 4 schwere und 2 leichte Glieder. Ausgenommen sind die Fälle, wo ungewöhnlicher Weise volle zweihebige Bünde vorkommen.

Hieraus erklärt sich, wie man die Behauptung wagen konnte, der Alexandriner habe nur 4 Hebungen, Ikten, temps forts oder wie man sich ausdrückte. Man übersah und überhörte eben die leichten Glieder, die namentlich bei der verkehrten accentuierenden Deklamation nicht als solche hervortreten.

§ 30. Fortsetzung: Die Lanke (Cäsur).

Litteratur.

G. Otten, Über die Cäsur im Afrz. Diss. Greifswald 1884. W. Henne, Die Cäsur im Mittelfrz. Diss. Greifswald 1886. M. Grammont, Ragotin et le vers romantique. Rev. des lang. roman. 46 (1903), S. 5 ff.

Das mehrteilige Glied hat, wie § 26 gezeigt, zwischen seinen Bestandteilen eine Grenze, die Naht. Sie bleibt normaler

Weise unbemerkt. Bloss bei sehr vollen Gliedern wird sie fühlbar. Auch die Grenzen zwischen den Gliedern, die Gelenke, sind unauffällig und enthüllen sich nur dem forschenden Rhythmiker. Ausgenommen sind auch hier wieder die vollen Bünde: ihre Gelenke sind unter Umständen sehr merklich. In der Zone der Zuordnung werden die rhythmischen Grenzen deutlicher: zwischen den Bünden die Fuge, zwischen den Reihen die Lanke. Letztere ist für den Alexandriner der alten und klassischen Zeit durchaus ein Schnitt,[1]) ein syntaktischer Bruch. Sie offenbart sich deshalb auch im Texte durch Wortschluss. Dieser Einschnitt des Alexandriners ist schon früh von den Metrikern bemerkt und 'Cäsur' genannt worden.[2])

Die Lanke des Alexandriners, die Teilungsstelle der Kette, verdient eine eigene Betrachtung. Während die Grenzen der Gruppen niederer Ordnungen weder in Karlsreise und Athalie zu besonderen Bemerkungen Anlass bieten und im Allgemeinen übereinstimmend behandelt werden, verhält es sich bei der Lanke nicht so. Das Epos bildet sie anders als das klassische Drama. Es liegt deutlich eine Entwicklung vor, die wie wir sehen, auf den Charakter des Alexandriners umformend eingewirkt hat. Sie geht deshalb auch den Rhythmiker an.

Es ist bekannt, dass die Halbverse des Alexandriners männlich oder weiblich gebildet werden können. Hinter der Tonsilbe steht im letzten Falle noch eine accentuell ganz leichte Silbe mit schwachem *e*. Sie wird 'nicht mitgezählt'. Die Gewohnheit der Metriker, solche überschlagende Silben nicht 'mitzuzählen', ändert natürlich nichts an der Tatsache, dass sie da sind und Berücksichtigung verlangen, dass sie als rhythmische Elemente den Eindruck des Verses mit bestimmen, falls sie nicht irgendwie wegfallen.

Die Verwendung dieser weiblichen Silben am Ende des ersten Halbverses ist nun äusserst charakteristisch.

Die Karlsreise hat 872 erste Halbverse (2 fallen von denen des Textes als unvollständig weg). Von diesen sind 459 männlich, 414 weiblich.[3]) Also männliche und weibliche kommen ziemlich gleich häufig vor. Ferner wird, wie bekannt, diese weibliche

[1]) Vgl. Melodik § 12 (S. 227).

[2]) Über diesen Begriff, der nicht eigentlich rhythmisch, sondern philologisch ist, vgl. Melodik § 12.

[3]) Über den Fehler von einem Vers vgl. die Tabelle S. 358.

Silbe im Epos nicht elidiert.[1]) Sie findet sich vor Konsonant und starker Interpunktion, oft besteht sie aus einem *-e* + Konsonant. Der Hiatus wird also auf der Cäsur nicht vermieden. Dies setzt die Cäsur dem Versende gleich.[2])

Die Athalie hat 1656 erste Halbverse: von diesen sind 1409 männlich, 247 weiblich. Also nur etwas mehr als $^1/_6$ sind weiblich und, wie bekannt, werden die überschiessenden Silben ausnahmslos durch Elision beseitigt, so dass tatsächlich alle ersten Halbverse männlich sind.

Diese Art, die weibliche Silbe vor der Cäsur zu behandeln, hat sich allmählich durchgesetzt.[3]) Ein Abenteuerroman, Brun de la Montagne (14. Jh.), hat schon überwiegend männliche erste Halbverse, und die weiblichen bildet der Dichter fast immer so, dass elidiert werden kann.[4]) Im 16. Jh. ist dies Streben zum Gesetz geworden. Sibilet hat die Regel für den Alexandriner formuliert, nachdem sie Le Maire des Belges, wie es scheint, zuerst nur für den Zehnsilbler gegeben hat. Im 17. Jh. herrschte sie dann durchaus.

Der Sinn dieser Entwicklung kann nur der sein, die Lanke abzuschwächen und dadurch beide Vershälften einander immer mehr zu nähern, immer enger zu verbinden. Der alte epische Alexandriner ist lose, der klassische eng gefügt.

Damit stimmen die Beobachtungen, welche man über die Schärfe der 'Cäsur' gemacht hat. Im epischen Alexandriner wie im klassischen Racines ist Gesetz, dass beide Halbverse syntaktisch in sich fester zusammenhängen müssen als miteinander. Die Cäsur ist also im Verse der stärkste syntaktische Einschnitt. Es gilt das Jen. Hs. II, S. 128 für das Verhältnis der rhythmischen Grenzen formulierte Gesetz: die Lanke (Cäsur) ist stärker als die Fuge, diese als das Gelenk, das als die Naht. Das Gesetz kommt auch sichtbar zum Ausdruck: die Cäsur hat meist keine Interpunktion, aber sonst der Regel nach schwächere als der Versschluss und stärkere als das Innere der Halbzeilen.

Der Zusammenhang der Reihen miteinander ist sehr verschieden eng. Im alten Epos sind die Einschnitte auf der Cäsur syntaktisch tiefer als in Racines Tragödie. Infolgedessen stehen

[1]) Tobler S. 82.
[2]) Vgl. Träger S. 45, der noch andere Dichtungen durchgezählt hat.
[3]) Träger S. 47.
[4]) Tobler S. 84. Stengel S. 50.

die Halbverse dort weiter von einander ab wie hier. Denn syntaktisch tiefer Einschnitt trennt. Die Richtigkeit dieser Behauptung ergiebt sich schon, wenn man ganz äusserlich die Interpunktionen auf der Cäsur beachtet. In der Karlsreise stehen sehr viel mehr Satzzeichen daselbst als in der Athalie, zum Ausdruck dessen, dass dort die Halbverse weiter von einander abstehen als hier. KR. V. 1—100 finden sich 35, Ath. V. 1—100 bloss 19, also fast 50 % weniger.

Es wäre wünschenswert, wenn eine genaue Vergleichung der Cäsurverhältnisse der Karlsreise und Athalie angestellt würde. Wie Tobler S. 96 f. angedeutet, müssten dabei die verschiedenen syntaktischen Gruppen, welche die Halbverse ausmachen, geschieden, und so eine Stufenreihe der Cäsuren nach ihrer Schärfe aufgestellt werden. Auf eins kann ich selbst hinweisen.

Es dürfen, wie Tobler S. 97 zeigt, keine Silben als Tonsilben vor der Cäsur auftreten, die accentuell leicht sind: Artikel, Possessiv, Demonstrativum, tonlose Pronomina vor dem Verb, einsilbige Präpositionen. Der Grund ist klar. Diese Worte sind auch rhythmisch leicht und würden keine deutliche Markierung der Cäsur erlauben. Ausserdem hängen sie mit ihrer Umgebung aufs engste zusammen, verhindern also oft einen Einschnitt hinter sich. Ihre Verwendung auf der Cäsur würde beide Halbverse zusammenrinnen lassen.

Offenbar wird der Einschnitt am besten gewährleistet, wenn die zugehörige Tonsilbe accentuell und rhythmisch recht schwer ist. Demnach findet man auch daselbst in der überwältigenden Mehrheit aller Vorderreihen der Karlsreise und Athalie nur Silben von der rhythmischen Schwere –́ oder –̋ und mehr.

Wenn nun schwere Tonsilbe (–́ u. s. w.) die Trennung der Halbverse fördert, leichtere (⏑, – u. s. w.) die Reihen verschmelzen würde, so ist klar, dass die Cäsur um so schwächer, der Zusammhang der Reihen um so enger wird, je weiter sich die Tonsilbengewichte von –́ entfernen, je mehr sie sich ⏑ und – nähern.

In der Karlsreise finden sich nun bloss 4 Verse, wo die Tonsilbe leichter als –́ ist:[1]) I, Nr. 60 (1 Vers). 72 (2 V.). 74 a (1 V.). Hier stehen Formen von 'haben' und 'sein' (= –́). In

[1]) Die Fälle Nr. 64 b gehören hier nicht her, weil in ihnen die Cäsur syntaktisch sehr stark markiert wird. Dadurch wird die relative Leichtigkeit des *de* ausgeglichen.

der Athalie finden sich sehr viel mehr: I, Nr. 7 (4 Verse). 34a (1 V.). 44a (1 V.). 49a (1 V.). 52 (2 V.). 54a (1 V.). 62a (1 V.). 68a (3 V.). 70a (1 V.). 71a (1 V.). 72a (1 V.). 81a (2 V.). 91a (1 V.). 97a (1 V.). 103a (1 V.). 107a (2 V.). 108a (1 V.). 111 (3 V.). 113a (3 V.). 116a (1 V.). 118a (2 V.). 120 (2 V.). Im ganzen 36 Verse, während man unter gleichen Verhältnissen wie in der Karlsreise 8—9 erwartet.

Auch das beweist, ebenso wie das Elisionsgesetz, dass der klassische Alexandriner eng gefügt ist. Der klassische der Komödie (Racine, Molière) ist nach den Bemerkungen Toblers S. 102 noch enger als der tragische. Dabei wird aber immer die Cäsur durch Wortschluss und im Allgemeinen kräftigen syntaktischen Bruch markiert. Auch die Romantiker beseitigen die Cäsur nicht. Nur dass sie den Vers noch enger als die Tragiker des 17. Jhs. bauen und darum oft Tonsilben, leichter als –́, brauchen,[1]) auch durch andere Mittel den syntaktischen Bruch in der Mitte abschwächen. Sie schliessen sich in dieser engen Bindung der Vershälften z. T. an die Technik der klassischen Komödie an.[2]) Vgl. noch Lubarsch, Versl. S. 136.

Es fragt sich, was diese Verschiedenheit des alten epischen Alexandriners und des neuern der klassischen Tragödie, Komödie und Romantik rhythmisch zu bedeuten hat.

Man hört in der Racineschen Tragödie und ebenso in der Komödie Molières die Alexandriner nicht selten so deklamieren, dass der Schauspieler in schnellem Tempo den Tonsilben zustrebt und dort lange verweilt, die Tonsilben überdehnend, gelegentlich eine starke Pause einfügend, in der geatmet wird.[3]) Die Überdehnung auf der Cäsur oder am Versschluss ist oft so lang wie etwa eine Hebung + Senkung. Eine solche Tonsilbe kann also die Dauer von Hebung + Senkung + Hebung bekommen. Ich habe das kürzlich wieder bei Coquelin aîné im Tartufe beobachtet. Steht auf der Cäsur eine weibliche Silbe, so wird häufig nicht elidiert. Die weiblichen Versschlüsse werden dabei sehr oft zweihebig, also *tém-plè* = –́ –̀. Streckenweise hörten sich Molières Alexandriner an wie solche nach dem Schema

– –́ – –́ – –́⁀– | – –́ – –́ – –́ (–̀),

d. h. als rhythmisch achthebige Ketten.

[1]) Tobler S. 100 und Fussnote. Stengel S. 55.

[2]) Grammont S. 9.

[3]) Vgl. oben S. 328.

Diese Vortragsweise ist unbedingt falsch. Wohl soll die Cäsur im Allgemeinen deutlich sein und darf auf ihr geatmet werden. Aber von einer Dehnung über die Zeit dreier rhythmischer Silben, von so langer Pause, dass Elision verhindert wird, von zweihebigen Schlüssen ist keine Rede. Racine und Molière schreiben durch ihre Cäsurgesetze engen Zusammenschluss der Vershälften vor. Wenn immer elidiert werden muss, wenn nie ein Beispiel vorkommt, das die rhythmische Existenz der weiblichen Silbe auf der Cäsur erlaubte, dann darf sich der Schauspieler auch nicht herausnehmen, die Halbverse auseinander zu recken, bis der Hiat eintritt. Und wenn syntaktisch relativ enge Bindung der Reihen dazu kommt, wenn öfters sogar verhältnismässig leichte Tonsilbe den Rhythmus vorwärts treibt, dann soll ihn der Schauspieler nicht hemmen — oder er bringt einen Rhythmus in den Vers, den der Dichter nicht wünscht. Es ist aber die erste Aufgabe des Darstellers, aus den zahlreichen Andeutungen des Dichters herauszulesen, was dieser will. Der Schauspieler soll den Dichter, nicht sich zum Vortrag bringen. Für den Rhythmiker hat darum die Beobachtung und Fixierung [1]) solcher Vortragsmanieren keinen Wert. Es ist für die Metrik ziemlich gleichgiltig, wie Coquelin, Mounet Sully oder Sarah Bernhardt Verse sprechen und welche Besonderheiten sie sich gestatten. Der Rhythmiker sehe sich den Text an und folge den Winken des Dichters. Sie sind vernehmlich genug. Es liegt alles im Wort. [2]) Man fühle es nur, hole es heraus und lasse dem Virtuosen seine Künste. Denn, die französische Schauspielkunst in Ehren, aber wirklich stil- und sinngemäss, ja auch nur rhythmisch korrekt habe ich französische Verse immer nur einzeln oder streckenweise, nie durch ganze Szenen oder gar Akte hindurch auf der Bühne gehört. Vgl. oben S. 276.

Also muss der Vortrag die Reihen der modernen Alexandriner gut verbinden. Es darf auf keinen Fall das Gefühl aufkommen, als sei der Cäsur eine längere Dehnung oder Pause wesentlich. Rhythmische Überlänge und rhythmische Pause ist auf der Cäsur falsch. [3])

---

[1]) Vgl. oben S. 212. 213. 217.

[2]) Vgl. oben S. 299.

[3]) Die Richtigkeit dieser Ansicht wird direkt bezeugt durch Lubarsch, Deklam. S. 24. Siehe oben S. 246 f.

Andererseits hat sich aus der Statistik ergeben, dass Racine die Cäsur mit schwerer Tonsilbe bedenkt, also nicht verwischt haben will. Denn die Beispiele von mittelschwerer Tonsilbe (—̀) sind selten. Auch fehlt nie ein merklicher syntaktischer Bruch, der sehr häufig durch Inversion eigens hergestellt wird. Also soll man die Cäsur markieren. Das geschieht aber durch schattierende Dehnung (Fermate 𝄐) oder kleine tote Pause (zugleich Atempause). Man darf die Tonsilbe so weit und so oft dehnen, die Pause so lang machen und so oft anbringen, als nicht der Hörer diese zugelegten Zeiten als rhythmische Werte fühlt und meint, sie seien integrierende Bestandteile des Systems der rhythmischen Zeiten. Der Hörer darf sie nur als kleine Vortragsnuancen, als unwesentliche Merkmale des Verses empfinden. Sobald sie als etwas besonderes auffallen, ist ihre Verwendung falsch. Es sind Schattierungen, die dem naiven Hörer unbemerkt bleiben müssen.

Ganz anders im Epos. Hier ist die weibliche Silbe vor der Cäsur rhythmisches Element: die Zeit, die sie braucht, ist rhythmisch und muss mitgerechnet, gemessen und empfunden werden.

Soll nun dafür dem Anfang des zweiten Halbverses die entsprechende Zeit entzogen werden? Soll man

— —́ — —́ — —́ ◡ | ◡ —́ — —́ — —́ (—)

lesen? Zweifellos nicht. Denn solcher Vortrag würde die Hälften noch enger binden, als der tragische der Athalie mit Elision. In Fällen wie . . ◡ | ◡ . . gleitet man wie unwillkürlich über die Cäsurstelle weg, man verwischt sie. Hingegen beweist die Behandlung des syntaktischen Bruches auf der Cäsur und die grosse Seltenheit der mittelschweren Tonsilbe, dass das Epos gerade tiefen Einschnitt, breite Cäsur verlangt. Es sagt das schon das Gefühl. Man lese die Karlsreise und binde die Halbverse nach obigem Schema. Sofort bekommt das Ganze einen leichten, hastigen Lauf, der von der parodistischen Würde des Inhalts und Stiles sehr absticht.

Also muss die weibliche Silbe voll austönen und darf die erste Senkung der Hinterreihe nicht verkürzt werden. Wie dürfte sie sonst so oft als beschwert auftreten? Daher ist der epische Alexandriner mit weiblicher Cäsur mindestens um die Zeit einer vollen Senkung länger als der neuere (klassische und

romantische). Wie steht es aber mit den entsprechenden Versen ohne weibliche Endung auf der Cäsur? Die mit weiblicher Cäsur machen etwa die Hälfte aller Verse aus. Sollten nun bloss diese länger sein als die modernen Alexandriner? Schwerlich. Also müssen wir annehmen, bei männlicher Cäsur wird die Zeit der weiblichen Silbe durch rhythmische Überdehnung, rhythmische Pause oder eine Kombination von beiden ersetzt. Es wäre also zu lesen

— —́ ‥ —́ — ◡́ oder — —́ — —́ — —́ ∧.

Etwas derartiges ist sicher der Fall. Beim sinn- und stilgemässen Vortrag kommt man ganz unwillkürlich auf einen solchen Rhythmus. Der Grund für diesen Zwang, den der Text ausübt, liegt in den ausserordentlich starken syntaktischen Brüchen, den tiefen Sinneseinschnitten, die gerade der männliche erste Halbvers hinter sich hat, bezw. in den starken Überdehnungen, welche die Tonsilbe solcher Reihen oft fordert, teils durch ihren grammatischen, besonders aber den ethischen Accent (Emphase u. a.). Eine statistische Untersuchung würde hier sehr lehrreich sein.

Liest man von diesen Gesichtspunkten aus, bedenkt man vor Allem, dass die Karlsreise ehedem wohl nach einer Melodie abgesungen worden ist,[1]) so wird man bald fühlen, dass der Vortrag nach dem Schema

— —́ — —́ — ◡́ |
— —́ — —́ — —́ ∧ | } — —́ — —́ — —́ …
— —́ — —́ — —́ — |

nicht durchweg befriedigt. Auch wenn man so die Zeit der Senkung zum ersten Halbvers hinzutut, wird der Rhythmus des epischen Alexandriners in der Mitte oft zu eilig, im Ganzen zu unruhig.

Diese Erfahrung macht man gleich im Anfang des Gedichtes. Derselbe ist sehr pomphaft und würdevoll. Ausserdem haben manche Cäsurstellen noch charakteristische Besonderheiten.

Gleich im ersten Verse ist *Charles* mit ethischem Accent gesagt. Der Name kommt zum ersten Male vor, er muss ausserdem schwerer sein als unter andern Verhältnissen, weil es sich um den berühmten Karl, Mittelpunkt der Erzählung handelt.

[1]) Träger S. 41 ff.

–́ – (= | ♩ ♩ |) genügt nicht. Man dehnt unwillkürlich die Tonsilbe und die weibliche Endung und macht beide schwerer; ja dem *-les* giebt man einen kleinen Nebendruck, der die Silbe über das Niveau der Senkungen in die Zone der Hebungen hinaufhebt. Dasselbe gilt von V. 2 und 3, wo es sich um die berühmten Kleinodien handelt. 3—6 verlangt die Würde und der Pomp der ganzen Stelle gedehnten Vortrag. V. 7 verlangt ihn der Vers an sich nicht, aber verträgt ihn durchaus: dann wird 7b eine nachgeholte Bestimmung der Situation, es wird gleichsam noch nachgetragen, dass sich der Vorgang unter dem epischen Ölbaum abspielte. V. 8—10 wie 3—6. V. 11 verträgt das *jo* keine Dehnung oder Pause: dafür wird auch die Überlieferung angezweifelt. Suchier schlägt vor *uncore cunquerreie*, was rhythmisch zweifellos besser wäre. V. 12—13 starke Interpunktion. V. 14 ist *un* natürlich durch den Sinn überlang. V. 19 stärkste Interpunktion. V. 21 würde die Cäsur sehr viel stärker, wenn man (mit Suchier) das *tuz* im andern Halbvers erhielte. Durch die Steigerung des zweiten Stückes der mittelst *et* hergestellten Verbindung löst sich der zweite Halbvers mehr ab.

Mit einem Wort: der erste Halbvers verlangt oft die Form – –́ – –́ – ⏗́ –̀ | [1]) oder – –́ – –́ – ⏗́ ⊼, d. h. er ist nicht selten vierhebig, nur dass dann die vierte Hebung häufig, bei männlichem Ausgang stets in die Pause fällt.

Der Versschluss ist dem Ausgang der Vorderreihe gleich. Also haben wir für den Alexandriner der KR. folgende Rhythmen:

– –́ – –́ – –́ –	– – – –́ – –́ –
– –́ – –́ – ⏗́	– –́ – –́ – ⏗́
– –́ – –́ – ⏗́ –̀	– –́ – –́ – ⏗́ –̀
– –́ – –́ – ⏗́ ⊼	– –́ – –́ – ⏗́ ⊼
– –́ – –́ – –́ – ⊼	– –́ – –́ – –́ – ⊼

Man trage die Karlsreise, ev. singend, nach diesen Rhythmen vor und man wird finden, dass sie den Charakter der Dichtung am besten ausdrücken.

Daraus folgt, dass der epische Alexandriner der Karlsreise und der tragische der Athalie trotz ihrer grossen Übereinstimmung doch zwei verschiedene Rhythmen sind. Jener hat 6—8 Hebungen, dieser immer nur 6. Das Schema des letzteren ist natürlich

[1]) Je nach dem Zusammenhang natürlich –́ ̀, –́ – u. ä. oder dafür –́ – ⊼.

– –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ (–).

Denn zwischen der 3. und 4. Hebung ist für eine andere kein Raum mehr. Und der Schluss darf nicht –́ –́ genommen werden, weil sonst das notwendige Gleichgewicht der Verse gestört würde. Vgl. oben S. 419. Drückt man dies Schema in Noten aus, so würde man schreiben

♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ¦ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ (♩) |.

Natürlich handelt es sich bei diesem Sprechvers nicht um strenges Einhalten der Dauer. Die Notation soll nur den allgemeinsten Eindruck andeuten. Vgl. Melodik § 8.

Mit diesem Ergebnis stimmt das, was schon Stengel über den Vers beobachtet hat, im Wesentlichen überein. Er zuerst[1]) hat gelehrt, die Cäsur des Alexandriners als Grenze zweier Reihen aufzufassen. Er sagt, und zwar mit durchaus richtigem rhythmischem Verständnis, Cäsur sei die Stelle, wo sich zwei Reihen oder Kurzzeilen mit einander zur Langzeile verbänden, und spricht dem epischen Alexandriner eine Pause an dieser Stelle zu; sie fehle dem modernen.[2])

Noch enger verbinden sich die beiden Halbverse bei Victor Hugo. Vgl. unten § 32 und Lubarsch, Versl. 136.

§ 31. Zur Geschichte des Alexandriners.

Litteratur.

E. Träger, Geschichte des Alexandriners. Diss. Leipzig 1889.

Ein sechshebiges und ein sechs- bis achthebiges Versmass sind rhythmisch sehr von einander verschieden. Man könnte deshalb fragen, ob beide überhaupt historisch zusammenhängen, ob beide nicht von Anfang an nebeneinander bestanden haben. Letztere Frage muss angesichts der Tatsachen verneint werden. Denn man kann in den Denkmälern verfolgen, wie die 'epische Cäsur'[3]) allmählich beschränkt und verändert wird. Äusserst bezeichnend dafür ist die Technik im Brun de la Montagne, der unter 3926 Versen nur 374 mit weiblichem ersten Halbvers bildet. Die epische Cäsur ist aber hier nur scheinbar. Nur 15—17 Fälle sind zweifellos, weil nicht elidiert werden kann.

[1]) S. 48 f. [2]) S. 51. [3]) Auch im Zehnsilbler.

In allen andern ist Elision möglich. Offenbar will der Dichter die Reihen eng an einander drängen, er will einen sechshebigen Vers, nicht den sechs- bis achthebigen. Bei solcher Tendenz ist es nicht verwunderlich, wenn im Zehnsilbler des Zusammenschlusses wegen sogar die 'lyrische' Cäsur[1]) eingefügt wird. So in einigen Vor- und Nachdichtungen des Huon.[2]) Näheres über die Beseitigung bezw. Veränderung der epischen Cäsur bringt Stengel § 105, der leider die verschiedenen Versarten nicht sondert. Es müsste unbedingt jedes Versmass für sich betrachtet werden, um so mehr, als sich unter dem Wort 'Cäsur' rhythmische Grenzen verschiedener Ordnungen verstecken: Lanke und Fuge.

Es handelt sich in unserem Falle zweifellos um die Entwicklung eines und desselben alten Versmasses. Es hat sich im Lauf der Zeit umgestaltet. So fasst auch Stengel die Sache auf, wenn er S. 51 sagt, später sei der epische Reihenschluss hart empfunden und die alte Pause zwischen den beiden Reihen aufgegeben worden. Nur möchte ich nicht sagen, der epische Reihenschluss sei hart empfunden worden. Es handelt sich hier, wie in so vielen anderen Fällen, lediglich um eine Veränderung der Technik, die ihrerseits wieder vom Gehalt und der Stimmung der Dichtung abhängt. Aus einer alten Stilart entwickelt sich eine neue. Die neue Stilart tritt zunächst neben die alte. Erst später drängt sie dieselbe zurück und unterdrückt sie. Das alte Epos, feierlich mit eintöniger Melodie vorgetragen, wich dem Abenteuerroman, der keine Melodie hatte, einfach gelesen wurde und deshalb beweglicher war. Als sich Meister wie Chrestien der neuen Gattung annahmen, trat sie in den Vordergrund des literarischen Interesses, das Epos trat zurück. Versuche, die Technik des alten Epos flüssiger, beweglicher zu machen, der des Artusromans sozusagen anzunähern, werden gewis bald aufgetaucht sein. Drangen sie durch, dann war eben die Folge, dass das alte Metrum die Bahn in der Richtung einschlug, deren Ende der moderne Alexandriner darstellt. Die ganze Entwicklung erklärt sich aus Bedürfnis und Streben nach freierer, mehr sprachgemässer rhythmischer Bewegung. Sie ist bedingt durch den Wechsel des Vortragsstils. Im alten Epos feierliche, würdevolle Gebundenheit, dazu die Fessel der Melodie. Später melodieloser und freier be-

[1]) Accentuell leichte Silbe als rhythmische Hebung.
[2]) Stengel S. 50.

wegter Vortrag.[1]) Die meiste individuelle Freiheit beanspruchen die Komödie und die romantische Poesie. Deshalb in Dichtungen dieser Art die freiste Technik. Feierlicher, gehaltener ist die Weise der klassischen Tragödie. Darum kehren die Tragiker zu einer strengeren Behandlung des Alexandriners zurück, wenngleich sie von dem alten Rhythmus immer noch weit entfernt bleiben.[2])

Also hat der Alexandriner eine ähnliche Entwicklung durchgemacht, wie sie der homerische Hexameter, der germanische Allitterationsvers, der altdeutsche Reimvers durchgemacht haben, eine Entwicklung, auf die ich anderswo des öfteren hingewiesen und über die ich allgemein Jen. Hs. II, S. 105 ff. gesprochen habe. Unter Berücksichtigung des dort gesagten kann man die rhythmische Natur der beiden hier in Frage kommenden Dichtungen noch genauer bestimmen.

Wir haben gesehen, dass der Vers der KR. u. a. folgenden Rhythmus hat:

– –́ – –́ – –́ –̀ [3]) } { – –́ – –́ – –́ –̀ [3])
– –́ – –́ – –́ ⊼ } { – –́ – –́ – –́ ⊼

Dieser Rhythmus ist weit verbreitet. Mit manchen Veränderungen lebt er im griechischen Prosodiakos:

⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⊼ *πατροκτόνον Οἰδιπόδαν*
⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ *ἐγείνατο μὲν μόρον αὐτῷ*[4])

in den Marschrhythmen des Tyrtäus:

⏑ ⏑ –́ – –́ – –́ –́ *ἄγετ', ὦ Σπάρτας εὐάνδρου*

in der Nibelungen- und Gudrunstrophe:

– –́ – –́ – –́ –̀ | ⊼ –́ – –́ – –́ ⊼
uns ist in alten mæren wunders vil geseit

im protestantischen Kirchenlied:

– –́ – –́ – –́ –̀ | – –́ – –́ – –́ ⊼
Ach bleib mit deiner Gnade, bei uns, Herr Jesu Christ.

---

[1]) Vgl. auch Träger S. 43.
[2]) Stengel § 113 ff.
[3]) Bezw. ´ – ⊼. Vgl. oben S. 428 Fussn.
[4]) Christ, Metrik d. Gr. u. R.[2] S. 214. 252.

oder – –́ – –́ – ⏑́ ∧ | – –́ – –́ – ⏑́ –̀

Nun danket alle Gott, mit Herzen, Mund und Händen.

Sicherlich giebt es auch in andern Litteraturen Beispiele in Menge. Er ist eben einer der einfachsten und nächstliegenden Rhythmen. Zu Grunde liegt die spondeische Kette

– –́ – –́ – –́ – –́ | – –́ – –́ – –́ – –́.

Durch Zusammenziehung entsteht die Reihenform – –́ – –́ – ⏑́ –́; durch Pause für –́ weiterhin – –́ – –́ – ⏑́ ∧.

Man denke deshalb nicht gleich an Entlehnung oder Urverwantschaft, wenn man auf diese Rhythmen stösst, wie das R. Kögel [1]) und überhaupt die Vertreter der vergleichenden Metrik tun. Jedoch möchte ich beim Nibelungenvers eine direkte Beziehung zum altfranzösischen Alexandriner, die schon Lachmann [2]) annahm, nicht von der Hand weisen. Die Beziehungen des mittelhochdeutschen Epos zum altfranzösischen dürften enger sein als man jetzt annimmt. Vgl. was R. Henning [3]) darüber anführt.

Dieser spondeische Doppelvierer mit seinen Unterarten ist ein rechtes Metrum für Marsch und Reigen. Die Griechen verwendeten ihn dazu, noch heute wird er von den Soldaten im Liede 'Ich hatt' einen Kameraden' auf dem Marsche gesungen. Sein spondeischer Gang, seine grosse Ebenmässigkeit machen ihn sehr geeignet für diesen Gebrauch. Hat ihn das französische Epos auch aus Marschliedern genommen?

Jedenfalls weist der epische Alexandriner der KR. über sich hinaus auf einen spezifisch orchestischen Rhythmus derselben Form,[4]) d. h. einen, dessen Bau sich aus der Bewegung erklärt, die damit verbunden war. Als orchestischer Rhythmus war er natürlich streng gebaut. Er ging in straffem Takt. Die rhythmischen Gruppen, insbesondere Reihe und Kette mussten in sich geschlossen sein, wie das bei Märschen auch heute noch ist.

Der strenge orchestische Rhythmus drückte sich natürlich auch dem zugehörigen Texte tief ein, d. h. die Schwere der Silben, die syntaktische Gliederung, die Dauer der Silben, die Entsprechung der Sätze und Satzteile richtete sich möglichst

[1]) Gesch. d. deutsch. Lit. I, 1, S. 68 f.

[2]) Träger S. 26.

[3]) Quellen u. Forschungen Nr. 31.

[4]) Wulff Skand. Arch. I, 339 f. denkt an ein iambisches Metrum. Aber ohne Grund.

nach der Gliederung dieses Rhythmus, der seinerseits von der Körperbewegung bestimmt war.[1]) Von den vielen Möglichkeiten, die die natürliche accentuelle Gliederung der Sprache erlaubte, wurden nur die angewendet, welche zur Gliederung des Marschrhythmus passten, die andern bei Seite geschoben. Es fand eine Auslese statt. Der natürliche sprachliche Ausdruck wurde damit sehr beschränkt.

Die 8hebige Form, die streng orchestische, ist für den epischen Alexandriner als Urform zu erschliessen, ganz gleich, ob dieselbe erst im Altfranzösischen unmittelbar an der Marschbewegung entwickelt oder von anders woher fertig entlehnt ist.

Wurde der Vers nun ohne Körperbewegung gebraucht, so verblieb ihm natürlich der orchestische Rhythmus, den er einmal hatte. Ob man ein Marschlied zum Marsch oder in der Ruhe singt, ist für seinen Rhythmus nicht von Belang. Und wenn in der einmal vorhandenen Gattung des Marschliedes neue Lieder geschaffen werden, die nicht für den Gebrauch beim Marsch, sondern — wir würden heute sagen — rein konzertmässig gedacht sind, so braucht das an der Rhythmusart auch nichts zu verändern.

Aber der Rhythmus wird doch schliesslich angegriffen, wenn die Bewegung ganz wegfällt und das Bewegungslied blosse Kunstform wird. Fällt die Rücksicht auf die gleichmässige Bewegung, dann ist es möglich, im Interesse reicherer Melodik oder freieren sprachlichen Ausdrucks von der strengen orchestischen Form abzuweichen. Letzteres ist namentlich im erzählenden Lied erwünscht, wo der Schwerpunkt im Inhalt liegt. In der Tat vollzieht sich in solcher Art Poesie fast mit Notwendigkeit eine Abwendung vom orchestischen, eine Hinwendung zum sprachlichen Rhythmus. Oder wie man auch sagen kann: der sprachliche Rhythmus dringt mehr und mehr mit seinen Besonderheiten in den alten orchestischen ein und lockert dessen strenges Gebäude. Das Lied, die Dichtung erlaubt sich nun auch rhythmische Wendungen, die ehedem vom reinen orchestischen Rhythmus nicht geduldet worden wären.

Als echtes Marschlied gehörte die Form zum reinen und zwar orchestischen Rhythmus. Jetzt ist ihr Rhythmus nicht mehr rein: der orchestische ist mit sprachlichem vermischt.

[1]) Jen. Hs. II, S. 102. 103.

Auf diesem Standpunkt stehen die überlieferten, gesungenen Chansons de geste, auch die Karlsreise. Trotzdem ihr Vers noch streng gebunden und gesungen ist, spürt man doch schon den Einfluss des sprachlichen Rhythmus, den Hauch einer freieren Rezitation.

Man kann nicht im straffen $^2/_4$-Takt rezitieren, wie die Kinder etwa ihre Kinderreime oder gelernten Verslein herscandieren. Man muss 'dem Sinne' Rechnung tragen, d. h. Zeiten und Gewichte der Silben möglichst dem grammatisch-ethischen Sprachaccent anpassen. Die 4zeitigen Längen (⏗́), die Pausen am Ende der Reihen wird man nicht volle $^4/_8$ bezw. $^2/_8$ aushalten, man wird etwas davon abziehen, um den Eindruck des hässlichen Scandierens zu vermeiden. Schlüsse wie *Charles* ⏗́⏗̀ werden nicht streng als | 𝅗𝅥 | ♩ ausgeführt. Die Hebung auf *-les* wird man nur als ⏗̀ oder – vorbringen und die Zeit ⏗́ etwa als ♩.. oder an andern Stellen als ♩. nehmen. Kurz, man verwandelt die orchestischen genauen Gewichts- und Zeitverhältnisse in bloss angenäherte, um nicht den Vers erstarren zu lassen.

Diese Einwirkung des sprachlichen Rhythmus kann sich gelegentlich im Texte offenbaren.[1]) Im homerischen Hexameter, im Allitterationsvers, im altdeutschen Reimvers merkt man sie an gewissen Quantitätsverletzungen, die im reinen orchestischen Rhythmus unmöglich wären. Im Germanischen tut sie sich noch in einer — vom Standpunkt des orchestischen Urrhythmus — regelwidrigen Häufung der Senkungssilben kund. Im Französischen sind analoge Spuren des sprachlichen Rhythmus nicht zu erwarten, weil der Vers immer dieselbe Silbenzahl hat und die Quantitäten weniger ausgeprägt sind. Aber doch spürt man die Änderung auf der Cäsur, z. B. bei männlichem ersten Halbvers. Im alten orchestischen Rhythmus schloss die Vorderreihe mit ⏗́ ⩘, in Noten | 𝅗𝅥 | 𝄽. D. h. von der dritten Hebung des I. Halbverses bis zum Anfang der ersten Senkung des II. vergehen 3 Viertel. Eine solche Überdehnung und Pause kann nur dann gehalten werden, wenn sich auf der Cäsur sehr schwere Tonsilbe oder doch sehr starker syntaktischer Einschnitt befindet. Das ist auch recht oft der Fall. Z. B. KR. V. 14:

encore en sai jo un qui plus se fait legiers.

Vgl. auch V. 19, 24, 31 u. ö.

[1]) Philolog. Stud. Festg. f. Sievers. 1896. S. 189 ff. Vgl. auch oben S. 121.

Aber es giebt Ausnahmen.[1]) V. 869 *son maltalent li at li reis tot pardonet.* 380 *mais les fenestres sont a cristal molt gentil.* 250 *li patriarches at Charlemaignę apelet.* 96 *oitante milie sont el premier chief devant.* Hier steht auf der Cäsur eine mittelschwere Silbe, die man nicht so dehnen kann, wie eine schwere, und hinter der auch nur sehr schwacher syntaktischer Einschnitt liegt. Auch hinter *jo* in V. 11 ist keine lange Pause möglich. Von diesen Beispielen sind 2 (V. 380 und 11) kritisch zweifelhaft. Aber die andern 3 sind sicher. In diesen Versen verlangt der Text eben, schnell über die Cäsur hinwegzugehen, den orchestischen Rhythmus an dieser Stelle also zu verkürzen. Auch Fälle wie V. 36. 42. 55. u. a. deuten auf engere Verbindung der Reihen, auf schwächere Cäsur.

Zwischen beiden Arten (⏗ ⩘ | und ⏗ |) liegt die Schlussform ⏗ ¦. Ebenso entwickelt sich aus ⏗ ⏗ | bezw. ⏗ ⏑ ⩘ | die Form ⏗ ⏑ |, welche in der KR. sehr oft neben der älteren steht. Vgl. oben S. 426 ff.

Kämen Fälle wie V. 869. 380 u. a. im reinen orchestischen Rhythmus, im Marschlied vor, so müssten auf jeden Fall die dort nötigen rhythmischen Zeiten ausgeführt werden. Es ergäbe sich dann ein starker Widerspruch zwischen Marschrhythmus und Textrhythmus, und der Vers wäre falsch. Im gemischten, aödischen (Jen. Hs. II, S. 107 Fussnote) Rhythmus der Chanson kann man aber ohne Fehler dem Textrhythmus nachgeben, weil dadurch keine Marschbewegung geschädigt wird. In der Chanson de geste sind solche Verse also richtig. So selten die Beispiele dieser Art sind, so zeigen sie doch, dass auch in scheinbar noch ganz orchestisch-rhythmischen Versen der Einfluss des sprachlichen Rhythmus wirkt und die Cäsur mildert, dass sich auch der Alexandriner der Karlsreise, so streng er noch ist, vom reinen orchestischen Urrhythmus schon entfernt hat.

Im 13. und 14. Jahrhundert ist der Vers offenbar schnell weiter auf der Bahn geschritten, die er schon früh betreten hat. Vielleicht hat er damals die Melodie aufgegeben und ist reiner Sprechvortrag dem sprachlichen Rhythmus ein neuer Antrieb gewesen, seine auflösende Kraft geltend zu machen. Bei Racine jedenfalls ist die rhythmische Überdehnung und Pause auf der Cäsur wie am Versschluss beseitigt[2]) und aus jedem Halbvers der

[1]) Vgl. auch Otten S. 15.

[2]) Dies verkennt Wulff, Skand. Arch. I, S. 340.

Wert von 1 Hebung und ev. 1 Senkung entfernt. Der Vers ist aus einem Doppelvierer ein Doppeldreier geworden. Echt weiblichen Ausgang giebt es bloss noch am Versende.

§ 32. Fortsetzung. Die Brechung.[1])

Das Eindringen und die Wirkung des sprachlichen Rhythmus offenbart sich noch in einem andern Punkt.

Im reinen orchestischen Rhythmus gilt das Gesetz[2]): der Einschnitt höherer Ordung ist schärfer als sämtliche der niederen. Ausnahmen kommen bei durchgebildeter Kunst vor, sind aber selten. Klare und scharfe Gliederung, deutliche Entsprechung vor allem ist dem schlichten Marsch und Tanz wesentlich.

Demnach ist im Ur-Alexandriner die Lanke (Cäsur) tiefer als die Fuge zwischen den Bünden, die Kehre (am Kettenende) tiefer als die Lanke, der Laissen-, ev. Coupletschluss deutlicher als die Kehren. Dadurch bekommen alle Gruppen der Rhythmopöie inneren Halt. Sie schliessen sich gegeneinander ab und zugleich in sich zusammen.

Ein so streng zweiteiliges System, wie es Marsch und Tanz enthalten, ist nun dem reinen sprachlichen Rhythmus zuwider. Man wird kaum reine rhythmische Prosa finden, die sich in allen Ordnungen absolut zweiteilig gliederte. Die Sprache verlangt freiere Bewegung, nicht völlige, sondern nur angenäherte Entsprechung. Sie zieht freie Formen den starren vor.

Sobald also der sprachliche Rhythmus in einem alten orchestischen Einfluss oder gar die Oberhand gewinnt, wird er danach trachten, die ihm gemässe freiere Gliederung mehr und mehr einzuführen, die alte starre, streng in sich respondierende zu lockern oder gar aufzulösen. Er erreicht das dadurch, dass er anfängt, die Werte der Einschnitte umzukehren. Die Fuge wird stärker als die Lanke, die Lanke bedeutsamer als die Kehre, die Kehre fühlbarer als der Schluss der Strophe u. a. Schematisch dargestellt

– ´– – ; – – ´– ⊼ | wird – ´– – | – – ´– ⊼; und

– ´– – ´– – ´– `– | – ´– – ´– – ´– `– || wird – ´– – ´– – ´– `– || – ´– – ´– – ´– `– |

u. s. w.

[1]) Vgl. Melodik § 15.

[2]) Jen. Hs. II, 128. Melodik § 12.

Diese Umkehrung hat eingreifende Folgen. Wird eine Fuge ('Binnencäsur') tiefer als eine Lanke ('Hauptcäsur'), so hängt offenbar das Schlussbund der einen Reihe mit dem Anfangsbund der folgenden innerlich enger zusammen, als mit dem ersten Bund der eigenen Reihe. Dasselbe gilt von der Kette. Deren Hinterreihe vereinigt sich mit der Vorderreihe der folgenden und löst sich von der eigenen los, wenn die Lanke ('Cäsur') deutlicher als die Kehre ('Versschluss') wird.

Durch die Verkehrung der Einschnittwerte werden also die Reihen, Ketten, bezw. höheren Gruppen 'gebrochen', ihr innerer Zusammenhang gelöst. Wird diese 'Brechung' statistisch bearbeitet, so hat man noch einen zahlenmässigen Ausdruck für die Annäherung des orchestischen Rhythmus an den sprachlichen.

Ein vortreffliches Beispiel des Brechungsvorgangs bietet der altdeutsche Reimvers in seiner Entwicklung von Otfrid und den kleinen ahd. Reimdichtungen bis zu Hartmann von Aue. Zuerst, schon bei Otfrid, löst sich die Strophe; im 11. Jh. ist sie völlig beseitigt. Im 11. Jh. löst sich die Kette, bei Hartmann ist sie verschwunden. Oberste Gruppe ist nun tatsächlich der Kurzvers; die *rîme* werden grundsätzlich gebrochen.[1])

Die Brechung kann sich in dieser einfachen, eben geschilderten Form vollziehen. Sie kann aber kunstvoller werden. Eine Gliedernaht kann schärfer sein als Gelenk, Fuge und Lanke:

z. B. – | –́ – ; –́ – ⏑́ –̀ . – –́ – –́ . . . .

oder eine Fuge merklicher als eine Kehre:

. . . . | – –́ – –́ – ⏑́ –̀ ;
– –́ – || –́ – ⏑́ –̀ | – –́ – –́ . . . .

Ferner giebt es 'gehäufte Brechung':

– –́ – ; –́ – –́ ,   – –́ – ; –́ – –́ .

2 Fugen sind stärker als die dazwischenstehende Lanke. Diese Formen lockern den alten orchestischen Rhythmus natürlich noch mehr als jene einfachere, erste Art.

Auch der Alexandriner wird in dieser Weise verändert und aufgelockert. Man nennt die Brechung im Französischen

[1]) Siehe oben S. 120 ff.

'Enjambement'. Leider scheidet man bei ihrer Bearbeitung die Fälle zu wenig.

In der Karlsreise fehlen Beispiele für die Brechung so gut wie ganz. In den ersten 400 Versen finde ich nur 2 Verse, die etwa in betracht kämen. V. 11 *encor conquerrai jo citez od mon espiet*. Hier hängt *citez* enger mit 11a zusammen als mit den Schlussworten. Es wird 11b gebrochen (Reihenbrechung). Ferner V. 288 *une chaiere sus tienent d'or sozpendant*, wo hinter *tienent* der schärfste Sinneseinschnitt ist. Aber beide Verse sind schlecht überliefert, auch keine völlig durchschlagenden Beispiele. Kettenbrechung giebt es V. 1—400 überhaupt nicht. Ebensowenig greift der Sinn von einer Laisse in die andere über.

Das alte orchestische Gruppensystem ist also in der KR. noch fast durchaus gewahrt. Die Ergebnisse des vorigen Paragraphen stimmen vollkommen dazu.

Ganz anders in der Athalie.

1. Coupletbrechung. Die Alexandrinercouplets sind ihrer Natur nach offenbar Sinnesgruppen, gleichsam kleine Strophen. Als solche müssen sie in sich geschlossen und von einander deutlich getrennt sein, und zwar durch starke Interpunktion. Vollkommen in sich geschlossen sind in V. 1—200 (100 Couplets) die meisten, nämlich 61. Starke Interpunktion, die scharf trennt, ist nicht ganz so häufig. Ich zähle die Beispiele auf; diejenigen Couplets, die hinter sich keine sehr starke Interpunktion haben, werden eingeklammert. 13/14. 15/16. 25/26. 27/28. 29/30. 31/32. 33/34. (35/36. 37/38.) 39/40. 41/42. 43/44. 51/52. 61/62. 63/64. 65/66. 67/68. 69/70. 85/86. 87/88. 89/90. 91/92. 93/94. 95/96. (101/2.) 103/4. 109/110. (111/2. 113/4. 115/6. 117/8. 119/20.) 125/6. 127/8. 129/30. (131/2. 133/4. 135/6.) 137/8. 139/40. 141/2. 143/4. 145/6. 147/8. 149/50. 151/52. 157/8. 159/60. 161/62. 163/4. 165/6. 173/4. 175/6. 177/8. 179/80. 185/6. 187/8. 189/90. 195/6. 197/8. 199/200.

Unter den übrigen 39 Paaren sind noch eine ganze Menge, die in sich geschlossen sind, nur dass sie durch den Gedanken zu grösseren Gruppen vereinigt werden. 5/6 + 7/8. 21/2 + 23/4. 53/4 + 55/6. 57/8 + 59/60. 77/8 + 79/80 + 81/2. 153/4 + 155/6. 181/2 + 183/4. 191/2 + 193/4.

Beispiele für wirkliche Brechung der Couplets sind: 2 + 3. 10 + 11. 18 + 19. 46 + 47. 48 + 49. 72 + 73. 74 + 75. 82 + 83.

98 + 99. 106 + 107. 122 + 123. 168 + 169. 170 + 171. Im letzten Beispiel ist die Brechung gehäuft. V. 169 gehört dem Reime nach zu 170. Nun zieht der Sinn V. 169 zu 168. 170 bleibt aber nicht als Rest des Couplets für sich bestehen, sondern schliesst sich mit 171 zusammen.

2. Kettenbrechung: V. 5 a||b. 41 a||b. 53 a||b. 69 a||b. 113 a||b. 153 a||b.

3. Reihenbrechung: V. 2 a (2 Silben | 4 Silben). 7 a (2 | 4). 18 a (3 | 3). 37 a (?). 39 a. 48 a (?). 77 a. 107 a (*peuple ingrat* zum Vorausgehenden). 131 a (2 | 4). 159 (2 | 4). 163 a (?). 165 b (2 | 4). 170 a. 185 a. 188 b. 195 b (3 | 2). Man sieht, sie kommt in den Vorderreihen viel häufiger vor als in den Hinterreihen.[1]) Gewöhnlich wählt sie Typus A, um den aussergewöhnlich tiefen Einschnitt durch schwere Silbe markieren zu können.

4. Die Brechung geht herunter bis zur Bundbrechung. Bei dieser ist die Naht deutlicher als die Fuge. V. 78 *Vous, | nourri dans les camps*; 143 *Ah! | si dans la fureur*; 187 *Quoi? | déjà votre foi.* Besonders deutlich bei Personenwechsel: V. 397 (Acte II, sc. 2 Josabet) *Ciel!* | V. 1723 (V. 5 Abner) *Ciel!* |[2])

Es ist selbstverständlich, dass die Brechung zugleich mit einer Abschwächung derjenigen natürlichen rhythmischen Grenze verbunden sein kann, die zwischen den neu verknüpften rhythmischen Gruppen liegt. Aber diese Grenze wird dabei doch durchaus als solche gewahrt, ja weist sehr verschiedene Grade der Deutlichkeit auf. Z. B.: V. 2 a ist gebrochen (Reihenbrechung). *Je viens* hat hinter sich den stärksten Sinneseinschnitt. *selon l'usage antique et solennel* bilden ihm gegenüber eine Einheit. Die Cäsur hinter *usage* tritt zurück, um der Fuge zwischen den Bünden von 2 a den Vorrang zu lassen; aber trotzdem ist sie immer noch sehr fühlbar und bestimmt den Rhythmus des Verses entscheidend.

Bis zur wirklichen Verdeckung geht Racine nirgends: Wortschluss findet auf der Cäsur immer statt.

Der romantische Alexandriner V. Hugos unterscheidet sich in dem Punkte der Brechung sehr vom klassischen. Alle Arten der Brechung sind ungleich häufiger und ausserdem gehäuft und in mannigfachster Weise kombiniert. Die Cäsur und der Vers-

[1]) Vgl. Melodik § 15.
[2]) Vgl. oben S. 418 f.

schluss sind dem entsprechend abgeschwächt, freilich nie aufgehoben. Die alten Verhältnisse, die Schlüsse des ersten Halbverses auf ⏑́ ⊼, –́ ⏑̀, –́ – ⊼ u. s. w. die sich bei Racine zu –́ verkürzt haben, wirken doch noch nach und verlangen Erhaltung der rhythmischen Gruppierung Dreier + Dreier.

Deshalb wird man die romantischen Neuerungen nicht wirklich verstehen, wenn man bei ihrer wissenschaftlichen Erforschung immer die Cäsur und das Versschlussenjambement in den Vordergrund rückt. Die Brechung in allen Formen, von der Coupletbrechung bis zur Bundbrechung ist das Treibende der Veränderung. Cäsur- und Versschlussbehandlung folgen daraus von selbst. Der Sinn der Neuerung ist aber der, das strenge orchestisch-rhythmische Gebäude, das im klassischen Alexandriner noch sehr nachwirkt, zu Gunsten des freieren sprachlich-rhythmischen immer mehr zu lösen. Der Vers soll der freien Rede so weit angenähert werden als es geschehen kann, ohne seinen spezifischen Rhythmus aufzuheben.

Bei solchen Tendenzen kann natürlich auch der Vers in ganz anderer Weise auf mehrere redende Personen verteilt werden. Man sehe sich nur die erste Scene des Hernani an und vergleiche sie mit der der Athalie. Schon im Druck äussert sich der ungeheure Unterschied beider Stilarten des Alexandriners.

Jos.

Serait-ce déjà lui? C'est bien à l'escalier
dérobé. Vite ouvrons. Bonjour, beau cavalier.
Quoi? Seigneur Hernani, ce n'est pas vous? Main forte!
Au feu.

Carlos.

Deux mots de plus, duègne, vous êtes morte!
Suis-je chez dona Sol, fiancée au vieux duc
de Pastrana, son oncle, un bon seigneur, caduc,
vénérable et jaloux? Dites. La belle adore
un cavalier sans barbe et sans moustache encore
et reçoit tous les soirs malgré les envieux,
le jeune amant sans barbe, à la barbe du vieux.
Suis-je bien informé? Vous répondrez, peut-être.

Jos.

Vous m'avez défendu de dire deux mots, maître.

Coupletbrechung von V. 6:7, 8:9; Kettenbrechung: 1a‖b. 5a‖b. 7a‖b. Reihenbrechung: 3b. 4a. 4b. 7b. 12b. Bundbrechung: 3a (hinter *Quoi?*).

Die Cäsur erscheint deshalb i. A. viel schwächer als bei Racine. Die Verbindung der Halbverse ist noch enger geworden, ohne jedoch bis zur Verschmelzung vorzurücken. Unter allen Umständen muss die Gliederung des Alexandriners in Dreier + Dreier deutlich zum Ausdruck kommen.[1] Der Reiz des Verses beruht darauf, dass die strenge Gliederung 3 + 3 durch fortwährende Umkehrung der ursprünglichen Rangordnung der rhythmischen Grenzen verschleiert, aber nicht beseitigt wird.

Es ist natürlich, dass der Alexandriner V. Hugos noch schwerer rhythmisch gut zu deklamieren ist als der klassische. Jeder Naturalismus zerstört ihn unfehlbar, während das feste Gebäude des älteren Verses dem Prosaisieren des Schauspielers doch bis zu einem gewissen Grade Widerstand leistet. Deshalb urteilte V. Hugo auch nicht sehr freundlich über die Schauspieler.[2])

Es würde hier viel zu weit führen, die Entwicklung des Alexandriners, d. h. die Entstehung verschiedener Stilarten aus jener achthebigen orchestischen Urform und ihre Unterschiede bis ins Einzelne zu verfolgen und statistisch zu beschreiben. Das Gesagte möge genügen.

§ 33. Das Metrum des Alexandriners.

Schon die nationale französische Verslehre hat eine Anzahl wichtiger Merkmale des Alexandriners gefunden. Der erste Teil dieser Arbeit fügt das Alternationsgesetz nun wohl definitiv hinzu. Die Statistik im zweiten breitet die Fülle der verschiedenen Formen dieses Verses aus und die zusammenfassenden Bemerkungen suchen ihre rhythmischen Eigenschaften noch mehr ins Licht zu rücken. Die Gliederung des Alexandriners und ihre Merkmale dürften nun wohl hinreichend klar gelegt sein.

Damit wäre die eigentliche Aufgabe gelöst, der Rhythmus bestimmt.

Man wird aber unwillkürlich fragen: was ist denn nun das

[1]) Versuche, die Cäsur zu verdecken, z. B. der von Amiel (Lubarsch S. 135) haben keine Anerkennung gefunden.

[2]) Vgl. oben S. 238.

Metrum dieses Verses? Von ihm ist noch gar nicht die Rede gewesen.

Doch was ist Metrum? Den Begriff habe ich im Vorhergehenden vorausgesetzt. Er scheint ja auch bekannt genug. Aber verbindet man damit wirklich die deutliche Vorstellung, deren man zu erspriesslicher Arbeit bedarf?

Metrum, griech. *μέτρον*, bedeutet 'Mass'. Die Griechen zuerst haben das Wort in Bezug auf Rhythmen gebraucht, in verschiedener Bedeutung, je nach dem Mass, mit dem sie massen. Es bedeutet bei ihnen den Vers, *στίχος*, der, eine Zeile füllend, zunächst geeignet schien, Dichtungen abzumessen. Es bedeutete aber auch Teile des Verses: die Dipodie des dramatischen Dialogverses, der darum *τρί-μετρον* hiess, sogar den einzelnen Fuss der epischen Zeile, des *ἑξά-μετρον*. Das Wort wurde dann allgemeiner gebraucht von den lyrischen Strophenformen; so wenn man von den Metra Horatiana redete. Der Inhalt des Kunstausdrucks entsprach dem quantitierenden Prinzip der alten Verse. Im Mittelalter bekam *metrum* durch den Gegensatz zu *rhythmus* eine prägnante Bedeutung. Es umfasste alle nach antiker Weise d. h. quantitierend gebauten Verse und Strophenarten, die anders gearteten ausschliessend.

Die besondere Beziehung zur quantitierenden Rhythmik verlor das Wort in der neueren Zeit allmählich: man redet auch vom Metrum deutscher Verse. Auch accentuierende Rhythmen gehören nun in die 'Metrik': Quantitätsmessung im antiken Sinne ist jetzt nicht mehr für den Inhalt des Wortes wesentlich.

Es gehört hier nicht her, die Entwicklung des wichtigen Begriffes zu verfolgen. Es ist Aufgabe der allgemeinen Rhythmik dies zu tun. Aber man sieht doch aus dem wenigen, was hier beigebracht worden ist, dass Kunstlehre und Wissenschaft mit dem Wort etwas ganz bestimmtes an gewissen Rhythmen herausheben wollen. Immer wird Metrum gebraucht in Bezug auf Verse, gesungen oder gesagt, gilt gleich, und zwar lediglich unter Berücksichtigung des Worttextes. Der Begriff 'Metrum' wird immer auf Versrhythmus bezogen, und zwar auf den Eigenrhythmus der Worte, falls es ein Komponist für nötig befunden haben sollte, den Eigenrhythmus eines Verses einem fremden, von aussen mit der Melodie hinzugebrachten unterzuordnen. Und ferner: das Metrum vereinigt in sich die auffälligsten Merkmale einer bestimmten Vers- oder Strophengattung.

Nicht immer sind diese im Metrum vereinigten Merkmale freilich die **wesentlichen** einer Versart gewesen. So nicht z. B. die Silbenzahl, die noch heute in manchen Verslehren in hoher metrischer Geltung steht. Aber man wird nicht verkennen, dass man, freilich unbewusst, mit dem, was man jetzt unter Metrum versteht, eben auf wesentliche, konstitutive Merkmale von Versen hinweist. Deshalb glaube ich, dass **Metrum** nichts anderes ist, als **der Inbegriff der wesentlichsten rhythmischen Merkmale** einer Vers- oder Strophenart, bezw. der ihnen untergeordneten Individuen.

Metrum ist also ein Begriff, ein Inbegriff von Merkmalen, die zwar zum Wesen ihres Gegenstandes gehören, aber dessen Eigenschaften nicht erschöpfen. Metrum ist etwas Abstraktes, was zur logischen Klassifizierung dient, nichts Metaphysisches, was irgend wie im Verse drin steckte und nun durch Scansion 'herausgebracht' werden müsste. Metra sind abstrakte rhythmische Formen, Allgemeinrhythmen.

Man drückt die Metra zweckmässiger Weise durch die bekannten Schemata aus. Z. B. das des Hexameters durch

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏔ –́ | – –́ ⏔ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏓

Oder man klopft sie mit den Fingern. Dergleichen ergiebt aber nur Symbole, die mit den geometrischen Figuren vergleichbar sind. Eine metaphysische Sonderexistenz und Realität haben diese Symbole der Metra deshalb ebenso wenig wie die systematischen Begriffe der Zoologen und Botaniker.

Das 'Metrum' des Alexandriners bedeutet daher nichts als den Inbegriff seiner wesentlichsten Merkmale. Streng genommen müsste man von allen möglichen Arten des Alexandriners, dem epischen, lyrischen, dramatischen, dem alten, klassischen und romantischen mindestens je eine Probe statistisch bearbeiten, um mit zureichender Genauigkeit das Metrum angeben zu können. Doch genügen wohl die Ergebnisse dieser Arbeit zusammen mit dem, was sonst bekannt ist, die Frage zuverlässig zu beantworten. Diese allgemeinsten, wesentlichsten Merkmale sind nun:

1. Der Alexandriner, dessen Schluss durch Reim gekennzeichnet wird, hat 2 durch eine merkliche Grenze geschiedene Hälften.

2. Jede Hälfte hat mindestens 3 Hebungen und 3 Senkungen, die stets einsilbig sind und regelmässig — mit der Senkung angefangen — abwechseln (alternieren).

3. Hinter den 6 Hebungen des Verses, am Schluss des zweiten Halbverses, darf noch eine überschiessende Senkung stehen (weiblicher Schluss).

4. Der Gang des Verses ist spondeisch (_ _́).

Symbolisch ausgedrückt ist das Metrum also

_ _́ _ _́ _ _́ | _ _́ _ _́ _ _́ (_).

Man wird nicht verkennen, dass dieses Metrum zu allgemein ist. Es muss, der logischen Abstraktion wegen, so wichtige Dinge vernachlässigen wie 6—8- und 6-Hebigkeit. Es ist darum sicherlich zweckmässiger, den Begriff nicht so abstrakt zu bilden und lieber dem Verse 2 Metra, das 6—8-hebige und 6-hebige, zuzuschreiben. Symbol für jenes wäre dann das Schema, welches oben S. 428 mitgeteilt worden ist. Das Schema für dieses das eben konstruierte.

Vielleicht ist auch die Eigenschaft der 'bundmässigen' (Sievers: dipodischen) Gliederung mit in den Begriff aufzunehmen. Doch müsste erst noch festgestellt werden, ob wirklich alle Stilarten des Alexandriners bundmässig sind. Ich vermag das augenblicklich nicht zu übersehen.

Der Alexandriner besteht, wie schon Stengel hervorhebt, aus 2 rhythmischen Reihen. Er ist also eine Kette (Periode), genau wie der Hexameter. Deshalb ist für ihn auch die Cäsur in der Mitte unverbrüchlich. Wortschluss an dieser Stelle und relativ schwere Silbe ist bis in die Gegenwart hinein nicht aufgegeben worden. Die alte, breite epische Cäsur wirkt darin noch nach. Der Alexandriner ist noch heutzutage ein Doppeldreier, selbst bei Amiel, wenn dieser auch den Einschnitt noch mehr als seine Vorgänger zu verwischen, ja zu verdecken strebt, indem er ihn mitten ins Wort verlegt.

Dass die alte Cäsur immer geblieben ist, hat seinen guten Grund. Es giebt noch ein 6hebiges Metrum, das aber keine Kette, sondern nur eine Reihe ist: den Sechser. Es zerfällt rhythmisch in 2 Bünde, deren eines 2hebig, das andere 4hebig ist. Ersteres steht entweder am Anfang oder Schluss der Reihe. Also

– ´– – ´– ; – ´– – ´– – ´– – ´– oder
– ´– – ´– – ´– – ´– ; – ´– – ´–

Die erstere Form kann mit Verschiebung des Einschnittes (der Fuge!) auch den Rhythmus

– ´– – ´– – ; ´– – ´– – ´– – ´–

bekommen. Sie findet sich iambisch im Trimeter der Alten ⏑´–⏑´ ⏑´–⏑´⏑´⏑´–. Spondeisch liegt jenes Metrum dem altgermanischen Schwellvers[1]) zu Grunde und zwar in beiden Formen, bald der kurze, bald der lange Teil voran. Sehr beliebt ist es im Minnesang (spondeisch), meist katalektisch (– ´– ´–) oder brachykatalektisch (– ´– ⏔); im gedruckten Text tritt es in den Formen 6, 5⏑ und 5 auf. Auch hyperkatalektisch .. ´ ⏑, unter Verkürzung der ersten Senkung der nächsten Reihe; im Text dann 6⏑. Die moderne Musik hat es ebenfalls. Z. B. das Kirchenlied 'Herzliebster Jesu, was hast Du verbrochen'. Meiner Überzeugung nach kennt auch die provenzalische Lyrik den Vers: es ist der sogenannte 'lyrische' Zehnsilbler,[2]) dessen eigenartige Cäsurverhältnisse ihn vom 'epischen' trennen. Letzterer scheint mir dem Alexandriner nächst verwant und ist, wie ich Stengel jetzt zugebe, gewis im Epos, vielleicht auch sonst noch, eine Kette von zwei Reihen.[3])

Mit diesem Rhythmus würde der Alexandriner zusammenrinnen, wenn er seine Cäsur aufgäbe. Sein Rhythmus würde dann unsicher, mehrdeutig werden, und das wäre für den Eindruck einer Dichtung verhängnisvoll. Eben daraus erklärt sich, dass auch die Romantiker — mit richtigem Takt — die Alexandrinercäsur nie verdeckt, sondern immer durch Wortschluss kenntlich gemacht haben.

Ich habe zu Anfang dieser Untersuchung darauf hingewiesen, dass die Lösung des rhythmischen Problems des französischen Verses nicht nur für die romanische Metrik ein Interesse hat. Auch die Auffassung, welche W. Meyer von den nicht-quantitierenden lateinischen und griechischen Versen des Mittelalters, und neuerdings H. Grimme von den syrischen Versen

[1]) Beitr. 23, S. 48. [2]) Oben S. 82 ff. 162.
[3]) Vgl. oben S. 85 f.

vertritt, wird sehr von ihr berührt. Ich füge hinzu, dass auch die Germanisten, die sich mit der Verskunst des 15./17. Jahrhunderts beschäftigen, die bisherige Methode, Verse dieser Art statistisch zu bearbeiten, aufgeben müssen. Es ist eben unrichtig, den Wert von alternierenden Versen nach der Art und Anzahl der Verstösse zu beurteilen, die der Text gegen den (grammatischen) Accent macht. Denn wie § 14 ausführlich dargelegt hat, sind solche 'Verstösse' stilistisch, als Hinweise auf das Ethos des Verses oder der ganzen Versart zu betrachten. Der Germanist macht hier prinzipiell denselben Fehler, den F. Wulff macht, wenn er versucht, gute und schlechte Rhythmizitätsklassen beim französischen Verse zu unterscheiden.

Die eigentliche Aufgabe den Versen eines Seb. Brant, H. Sachs u. a. gegenüber ist vielmehr: einerseits die rhythmische Gliederung der Verse nach den 4 wesentlichen Merkmalen im besondern und allgemeinen festzulegen, andererseits zu zeigen, wie die Form der Verse, an den einzelnen Stellen und überhaupt, mit dem Ethos der Dichtung in nächster Beziehung steht. Gerade die Beachtung des Stilistischen im Verse wird die innere Berechtigung der Alternationstheorie mit Evidenz offenbaren. Man wird sehr bald finden, dass sich die viel getadelten 'Accentverletzungen' in bestimmte Kategorien ordnen lassen, dass sie nicht roher Willkür, sondern — wenigstens bei den bessern Dichtern — einem guten und richtigen Gefühl für rhythmische Charakteristik entspringen. Auch die neuste Arbeit über den frühneuhochdeutschen Vers steht noch viel zu sehr im Banne der althergebrachten Misachtung der 'silbenzählenden' Verstechnik, obwohl sie richtig das Alternationsprinzip anerkennt. Eine gründliche Erforschung jener noch immer, aber mit Unrecht verschrieenen Verse wird beweisen, dass auch das Deutsche der Alternationstechnik durchaus nicht feindlich gegenübersteht. Stilistisch richtig verwendet kann dieselbe auch mit der deutschen Sprache eigenartige und ästhetisch einwandsfreie Wirkungen hervorbringen.

Berichtigungen.

Seite 14, Zeile 10 von oben lies 'ergeben und durch'. S. 17, Z. 5 v. o. l. 'Critische'. S. 24, Z. 18 v. u. l. 'metrischen Gruppe'. S. 38, Z. 17 v. o. l. 'wo die Hebungen'. S. 45, Z. 3 v. o. l. '**Maria**'; Z. 13 v. o. '**Der**'. S. 49, Z. 14 u. öfter: der Kopf der Longa darf nicht grösser sein als die Brevis. S. 51, Z. 2 v. u. (Fussn.) l. 'H. Rietsch'. S. 68, Notenbeispiel: die beiden Phrasierungsbögen müssen über 'stolz' und 'drü-' dicht zusammen kommen. Die Fugen der Hinterreihen sind sehr schwach, ja verdeckt. S. 69, metr. Schema, Reihe 2b lies $\stackrel{\prime}{-}$. S. 86, Z. 21 v. o. l. 'dass die Zehnsilblermelodie wie im'. S. 78, Z. 2 v. u. l. *de fi.* S. 81, Z. 3 v. o. l. *congié c'a* [= *qu'a*]. S. 89, Notenbeispiel Z. 2 l. *boen samiz.* S. 96, Notenbeispiel Z. 2 v. u. setze hinter *pencer* über das Notensystem statt ‖ ein |. S. 101, Z. 1 v. o. l. 'zum gepressten Doppelvierer'. S. 105, Z. 6 v. u. l. 'Distichon'. S. 108, Z. 4 v. u. l. B ` ´ ` ´. S. 109, Z. 2 v. o. l. E ´ ` ` ´. F ` ` ´ ´. S. 113, Z. 1 v. o. l. *mérkære.* S. 115, Metrum l. I, $\begin{cases}1.\\2.\end{cases}\begin{cases}3.\\4.\end{cases}$ S. 131, Z. 11 v. o. l. 'nù solt *dú, líp,* hin zír. S. 140, Z. 2 ff. v. o. l. statt *uó* immer *üo.* S. 143, Z. 2 v. u. (Fussn.) l. 'zurückzuführen'. S. 155, Z. 19 v. u. (Fussn.) l. 'Ölinger'. S. 214, Z. 14 v. u. l. $\times\acute{-}\times\times\times\acute{-}$. S. 229, Z. 10 v. o. l. 'Tartufe'. S. 240, Z. 8 v. o. l. '*morceau*'. S. 269, Z. 4 v. u. l. 'die der ausgefallnen vorausgehende'. S. 284, Z. 7 v. o. l. '*un groupe*'. Ebenso S. 294, Z. 17 v. u. S. 313, Z. 14 v. o. l. 'ist eben eine'. S. 322, Z. 12 v. u. l. 'metrische Erhebung'. S. 324, Z. 4 v. o. l. 'Metrische Drückung findet sich dagegen in'. S. 347, Typ. Nr. 64 l. $\stackrel{\prime\prime}{-}$. S. 349, unten l. **Typus E²**. Ferner ist Typ. Nr. 101 ein **E¹**. S. 359 oben links l. E¹ $\times -\quad \times - \times\quad -(\times)$ 1. Dann Z. 5 v. o. statt '4' l. '3', Z. 7 statt '1' l. '—', und darunter statt '2' l. '1'.

Nachträge.

S. 33, Z. 15 v. u. Richtiger ist: Die moderne Vokalmusik hält sich nicht mehr, wie die alte, streng an das Metrum des Textes. Sie presst die Verse nach Belieben in neue Formen, die nicht immer dem Metrum folgen, sondern entweder instrumentalen Ursprungs sind oder sich dem Prosarhythmus nähern, d. h. einen deklamatorisch umgeformten (prosaisierten) Versrhythmus widerspiegeln, einen Kompromissrhythmus, dessen Entstehung für das Französische auf S. 276 ff. geschildert wird. Die Notation mit Taktstrichen erlaubt solche Freiheit der Versbehandlung, während Choral- und Mensuralschrift sie nicht vertragen. Der Sänger würde andernfalls die grösste Mühe haben, die Absichten des Komponisten zu erkennen. Das Versmetrum vertritt in choral und mensural notierten Melodien den Taktstrich. Vgl. S. 306.

S. 47, Fussn. 2. Riemann teilt mir freundlichst mit, dass er diese Meinung (gleichlange Werte des Cantus firmus) aufgegeben habe.

S. 73, Z. 12. Deutlicher wäre: 'als Hilfsmittel, den Rhythmus äusserlich schnell zu finden'. Der Text ist für den Eindruck auch des modernen Liedes sehr wichtig; hier handelt es sich aber nur darum, wie der Sänger aus seinem Notentext heraus schnell und sicher den Rhythmus finde, den der Komponist fordert. Er findet ihn heutzutage weit weniger an der Hand des Textes als im Anschluss an Taktvorzeichnung und Taktstriche, selbstverständlich unter Beachtung der Melodie.

S. 151, Z. 4 ff. Es ist nicht genau zu sagen, Silbenzählung sei von den Dichtern des 16. Jahrhunderts grundsätzlich angewendet. Man hat nachgewiesen, dass im 'Achtsilbler' nicht selten die Eingangssenkung fehlt, auch sonst die Silbenzahl nicht immer genau bleibt. Mögen solche Verse vielleicht auch oft der Flüchtigkeit ihr Dasein verdanken, besser und — nach S. 19 auch rhythmisch korrekter — ist es zu sagen, jene Dichter haben das Alternationsprinzip (mit gelegentlichen Verstössen bezw. Ausnahmen) angewendet. Gleichheit der Silbenzahl folgte nur daraus.

S. 193, Z. 6 ff. Von befreundeter Seite höre ich, dass auch in Dilettantenkreisen der S. 251 ff. beschriebene Vortrag herrsche. Er muss also doch wohl auf der Schule gelehrt werden.

S. 206 oben. Als Gegner der accentuierenden Auffassung des romanischen Verses bekennt sich auch K. Vossler, Stil, Rhythmus und Reim in ihrer Wechselwirkung bei Petrarca und Leopardi, Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf, Bergamo 1903. Vgl. dort S. 5.

S. 291 ff. Beobachtungen, die ich kürzlich im Theater gemacht habe, zwingen mich, noch entschiedener als a. a. O. geschehen ist, gegen den Gebrauch des Wortes 'Stärke' in Accentlehre und Rhythmik zu protestieren. Es ist meine Überzeugung, dass das Wort 'Stärke' bezw. 'Intensität' aus der Grammatik und Rhythmik verschwinden muss, es sei denn, dass man sich ausdrücklich auf den Standpunkt des Physiologen stellt. 'Stärke', 'Intensität' kann man nicht hören. In diesen Worten liegt immer der Hinweis auf eine Kraftentfaltung. Diese kann aber nur 'gefühlt', nie gehört werden. Also sind jene Ausdrücke keine akustischen, sondern vielmehr motorische Begriffe. Der 'Stärke' oder 'Intensität' entspricht akustisch nur die 'Lautheit'. Man muss statt 'stark' 'laut', statt 'schwach' 'leise' sagen. Also setze man S. 293, Z. 2 v. o. ein 'Verschiedenheit in der Lautheit'. Ebenda Z. 8 v. u. 'die Lautheit der Gipfelsonanten'. S. 294, Z. 9 muss es heissen 'Lautheit, Dauer, Tonhöhe u. s. w.' Ebenso S. 309, Z. 1 v. o. und 11 v. u. S. 310, Z. 15 v. o. l. 'Kürze, geringerer Lautheit'. Nur dann, wenn man den akustischen Begriff 'Lautheit' konsequent für den motorischen 'Stärke' einsetzt, kann man Rhythmen psychologisch richtig in ihre Faktoren zerlegen, wie es S. 292, Z. 16 ff. v. u. verlangt wird. Dass das Ohr unverhältnismässig viel genauer Grade der Dauer und besonders der Tonhöhe unterscheidet, als solche der 'Lautheit', wird wohl nun besser einleuchten. Um merkliche Unterschiede der Lautheit ceteris paribus zu erzeugen, muss man sehr erhebliche Kraft aufwenden. Vgl. die Arbeiten der experimentellen Psychologie hierüber. Unter den Faktoren des Rhythmus und Accents steht demnach die 'Lautheit' in letzter Reihe, nicht in erster, wie man meint. In erster die Tonhöhe, demnächst die Dauer.

Man muss also streng scheiden: Schwere oder Gewicht und Lautheit. Jene ist ein Ergebnis des Zusammenwirkens vieler Faktoren, voran der Tonhöhe und Dauer. 'Schwere' ist psychologisch gesagt, eine der neuerdings so benannten 'Gestaltqualitäten', ein Ausdruck, für den ich lieber 'Gesamteigenschaft' sage. Sie steht in einer ganz andern Ordnung des Systems der psychologischen Eigenschaften eines Gegenstands, als die Lautheit. 'Lautheit' hingegen ist einer der Faktoren des Rhythmus, also auch der Schwere. Es ist einer derjenigen, die am wenigsten wichtig sind. Beweis: die Technik der Orgel (identische Registrierung, ohne Schweller, vorausgesetzt). Hier giebt es keinen Wechsel der Lautheit und doch Rhythmus jeder Art und von höchster Vollendung. Ich kann nicht finden, dass man, wie H. Rietsch (Anz. f. deutsch. Altertum 29, S. 65) sagt, bei der Orgel aus der Not eine Tugend mache. Denn es kommt in der Musik nicht darauf an, wie, sondern nur dass ein Rhythmus erzeugt werde. — Wenn man freilich eine Tonphrase physiologisch-motorisch betrachtet, dann tritt der Stärkefaktor in seine Rechte. Im Motorischen ist er von Bedeutung, weil das 'Gefühl' Intensitäten des Druckes fein empfindet. Physiologisch ist der Atemdruck sogar der Faktor, der alle andern beherrscht. Von ihm hängen, wenigstens in der Sprache, Dauer und Tonhöhe vielfach unmittelbar ab. Aber, wie gesagt, motorisch-physiologisch ist nicht akustisch. Man muss die Weisen der Betrachtung sorgsam auseinanderhalten.

S. 312, Z. 4 v. o. Ich bin dafür, den Ausdruck 'schwebende Betonung' als ungenau und irreführend ganz zu verbannen. Tatsächlich 'schwebt' der

Iktus nicht, sondern er fällt klar und deutlich auf die Silbe, die ihm das Metrum zuweist, mag dadurch auch der grammatische Accent verletzt werden. Den Eindruck des Schwebens hat nur der, der sich beim Verselesen an den grammatischen Wortaccent klammert und das Ethos vernachlässigt. Man spreche lieber nach Jen. Hs. II, S. 142 von 'rhythmischer Gegenbewegung', im einzelnen Falle von 'metrischer Drückung' oder 'metrischer Erhebung'. Vgl. oben S. 322. Gewöhnt man sich, das Wort 'Stärke' nicht mehr für 'Lautheit' zu gebrauchen, wird man wohl auch das Wort 'schwebende Betonung' fallen lassen. Beide Begriffe hängen zusammen. A. Heuslers Kritik des Begriffs der schwebenden Betonung (Z. Gesch. d. altd. Versk. Breslau 1891, S. 82) stimme ich insofern bei, als auch ich verlange, dass die Lage der Ikten unzweideutig bleibe (S. 90).

S. 319, Z. 20 v. o. Die Unterschiede der deutschen Intonationssysteme sind mit den Ausdrücken 'norddeutsch, süddeutsch', wie Sievers sich nicht verhehlt, nur sehr roh angegeben. Die Verhältnisse lassen sich durchaus nicht ohne weiteres auf eine Formel bringen. Man muss mit Mischungen und Übergängen rechnen. Jedenfalls bedarf es noch genauer Einzelforschung, ehe man die Gebiete auch nur einigermassen abgrenzen kann.

S. 334, Z. 12 v. u. Athalie V. 1—800 hat mir Herr Oberlehrer Dr. Klincksieck, der das Französische vollkommen beherrscht und Verse vortrefflich liest, mehrfach vorgelesen. Ich habe seine — mit wenig Ausnahmen alternierende — Vortragsweise in den meisten Fällen annehmen können. Meine eigene Weise zu lesen habe ich damit fast durchweg in Übereinstimmung gefunden. Nur glaube ich, dass ich die Glieder $-\times$ und $\times-\times$ noch mehr hätte bevorzugen dürfen, als es bereits geschehen ist. Die Zahl der A-Verse und der der Nebentypen muss wohl noch erheblich zu Gunsten der B, C bezw. der Haupttypen beschränkt werden. Die Verse werden dann flüssiger und weniger rhetorisch. Indes ändert dies an dem Gesamtergebnis nichts von Belang. Auf jeden Fall muss es der Rhythmiker als seine erste Pflicht betrachten, sich vom Schriftbild der Verse vollkommen und dauernd frei zu machen.

Ebd. Z. 18 v. u. Ich hätte im I. Teil noch darauf hinweisen sollen, dass die accentuierende Auffassung der frz. Verse die sprachlichen Nebenaccente vernachlässigt. Nur beim Alternationsprinzip kommen diese, von den Grammatikern noch viel zu wenig beachteten, mittelschweren Silben zu ihrem Rechte. Man vergleiche dazu die Regeln, die im Germanischen für die metrische Erhebung solcher accentuellen Nebentonsilben gelten, die unmittelbar auf Haupttonsilben folgen (oben S. 168).

S. 341, Fussn. Das Semikolon bezeichnet die 'Fuge' (Einschnitt zwischen den Bünden), aber ohne über deren Schärfe und Deutlichkeit irgend etwas auszudrücken. Sehr schwache, wie sehr deutliche Fugen werden in gleicher Weise durch das Zeichen angedeutet. Ferner beachte gleich hier, was S. 410 unten gesagt wird.

Register.

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.